LEONARD DE VINCI

GAZETTE
des
BEAUX-ARTS

Courrier Européen

de L'ART et de la CURIOSITÉ

PARIS

1864

HERVY. DEL.

LIVRAISON DU 1er DÉCEMBRE [illegible]

TEXTE

[illegible] par M. [illegible]

[illegible] par M. Alfred [illegible]

[illegible] par M. Charles [illegible]

[illegible] par M. [illegible]

[illegible] par M. [illegible]

[illegible] par M. [illegible]

[illegible] par M. [illegible]

GRAVURES

[illegible] par M. [illegible]

[illegible] gravé par M. [illegible]

[illegible] par M. [illegible]

[illegible] par M. [illegible]

[illegible] par M. [illegible]

[illegible] par M. [illegible]

[illegible] par M. [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible] par M. [illegible]

[illegible] par M. [illegible]

[illegible] par M. [illegible]

[illegible] par M. [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible] par M. [illegible]

[illegible] par M. [illegible]

[illegible] par M. [illegible]

[illegible] par M. [illegible]

[illegible] dessin et gravure par M. [illegible]

LES CABINETS D'AMATEURS

LA GALERIE POURTALÈS

I.

OBJETS D'ART ET DE CURIOSITÉ.



On se sent, malgré soi, saisi d'un profond sentiment de tristesse en abordant la description d'un cabinet dont l'inventeur n'existe plus, et dont les précieux débris vont bientôt s'éparpiller au gré des enchères publiques. Il ne s'agit pas seulement d'apprécier, au point de vue de ses goûts particuliers, avec sa liberté individuelle, tel ou tel ordre de monuments; il faut se pénétrer du souffle intellectuel qui avait donné la vie à ce corps complexe; il faut évoquer l'âme absente et lui arracher le secret de ses plus intimes pensées, afin d'en perpétuer au moins le souvenir.

Cette tâche est rude toujours; elle nous paraissait particulièrement lourde en pénétrant dans le mystérieux hôtel Pourtalès. On sait avec quelle discrétion les portes en étaient ouvertes : les intimes, quelques rares savants, obtenaient le droit de contempler ces merveilles, et pour-

tant, rien qu'au seuil, on voit que cette demeure italienne est le cadre d'un de ces musées comme l'Italie du XVIe siècle en possédait tant; on sent qu'une énergique volonté a réuni, dans ces galeries diverses, les monuments d'une esthétique de l'art. De toutes parts, sur les parois du vestibule, dans la cour, ce ne sont que bas-reliefs antiques, bustes ou statues sur leurs piédestaux de marbre; un escalier d'une structure grave et légère à la fois fait pressentir le luxe d'un palais, car cet escalier lui-même est un musée; sculptures, terres cuites de Lucca della Robbia, tableaux de toutes les époques, depuis les mystiques du XVe siècle jusqu'à Pater et David, mille choses curieuses suspendent vos pas et vous préparent aux splendeurs de la galerie de peinture. Des salles, envahies par les bronzes et les curiosités de tous genres, y communiquent pour donner accès dans la chapelle, meublée elle-même des plus beaux ouvrages sacrés ou profanes.

Plus encore que dans la collection Debruge-Duménil, on trouve ici des chefs-d'œuvre divers; tous les peuples, tous les âges, toutes les écoles y sont représentés; quelles que soient les prédilections du visiteur, il se sent arrêté forcément devant des ouvrages d'un genre auquel il se serait cru indifférent. C'est qu'il est tel bronze, tel ivoire, aux dimensions réduites, dont l'ampleur de style, la majesté d'exécution, font de la grande statuaire; certaines œuvres de terre montrent la même intention de dessin et de faire qu'une peinture sur panneau; certains émaux ont le même intérêt d'art ou d'histoire que les crayons de Clouet et de Dumonstier. Un sceau unique marque ces choses et les soustrait aux mesquines classifications, c'est le sceau du génie : tout ce qu'il illustre devient chef-d'œuvre; le travail où il manque n'a plus de nom dans aucun ordre d'idées; c'est un avortement. M. le comte Pourtalès l'avait compris en colligeant les seules pièces animées par cette pensée, qui est le but de l'art, la recherche du beau.

Or, constater cette recherche par les monuments qu'elle a enfantés, démontrer les efforts infinis qu'elle a inspirés aux générations successives, c'est écrire en caractères saisissables pour tous l'histoire de l'esprit humain; voilà pourquoi une collection de la nature de celle formée par M. Pourtalès n'émerveille pas seulement les *dilettanti*; elle éclaire encore le philosophe en lui montrant les traces palpables de l'influence du génie des peuples sur les lois religieuses et civiles, et de celles-ci sur les artistes; elle intéresse le simple curieux en lui apprenant les principes d'éclectisme qui permettent de ne point méconnaître l'admirable perfection d'une œuvre grecque, et d'applaudir encore aux travaux du Moyen-Age ou de la Renaissance, aux ingénieuses conceptions de l'ex-

trême Orient, enfin à tout ce que, dans ses manifestations diverses, le génie a marqué de ses inspirations, ou de cette interprétation nouvelle des choses connues, qui équivaut à l'invention.

A ce dernier point de vue, rien ne saurait être plus curieux que l'étude des bronzes de la Renaissance. Est-ce l'imitation des merveilleux antiques mis au jour en si grand nombre par les papes et les princes italiens? Est-ce le fruit d'une ambitieuse émulation et d'une tentative hardie de rivalité? Rien de tout cela : l'étude des anciens chefs-d'œuvre de la littérature et des arts avait ranimé l'esprit assoupi des races italiques; dans l'effervescence de l'inspiration, leurs peintres, leurs statuaires, cherchaient tour à tour à diviniser la forme ou l'idée, et passaient avec une incroyable facilité de l'iconographie païenne à l'hagiographie chrétienne. Donatello, dont on admire les saintes images, se montre ici dans un bas-relief qu'on croirait exhumé des ruines de Pompéi. Un bacchant accoudé, couronné de lierre, lève la main gauche en dressant l'index et l'auriculaire dans le geste souvent reproduit sur les vases ou les bijoux mystérieux; en face de lui est une ménade entourée de pampres, à demi-étendue, et qui presse son sein gauche dans un élégant rhyton; l'arrière-plan montre l'hermès panisque et les autres symboles de l'ivresse des sens; puis, sous un masque et dans une tablette, on lit : *Natura fovet quæ necessitas urget;* la nature favorise ce que commande la nécessité. Ne pourrait-on se croire en présence d'un ex-voto dessiné au temple de Priape? Il y a loin de là aux chastes images, aux continentes idées du christianisme. N'importe, ce qu'il faut admirer ici, c'est le haut style qui place l'artiste au niveau des plus habiles modeleurs de l'antiquité. Cette œuvre est-elle originale? Est-ce une reproduction contemporaine de la magnifique épreuve aujourd'hui classée en Angleterre? La question a son importance. Une note manuscrite, placée derrière la plaque de M. Pourtalès, semble attester une origine officielle; conservée depuis le XV[e] siècle par la famille Del Benino, à Venise, la pièce a passé ensuite dans la collection du comte Cicognara. Or, l'éminent historien n'aurait certes pas ouvert sa galerie à une contrefaçon. On sait, d'ailleurs, que des fragments de cette composition ont été répandus par Donatello. Il faut pourtant le reconnaître, le médaillon acquis par l'Angleterre est tout différent de celui-ci; la ciselure en est merveilleuse, trop fine même; un encadrement à damasquines d'argent indique que l'artiste voulait produire un bijou hors ligne. Ici, au contraire, il aura conservé la seule impression de sa première pensée et la touche inspirée de sa cire.

Ces différences dans la manière d'animer le bronze sont fréquentes chez les Italiens, et la collection en fournit maintes preuves; sous le

n° 1595, nous apercevons une femme debout, élevant de la main droite un miroir, tandis que son bras droit pendant tient le linge dont elle vient de se servir en sortant du bain; la tête, à peine ébauchée, étonne d'abord; en regardant mieux, on voit se perdre dans la masse les traits disgracieux du type nègre. Séduit par la sveltesse nerveuse de la race africaine, l'artiste a modelé ce beau corps, ces extrémités élancées, sans s'occuper du masque qui les surmonte, et il nous a transmis son impression sans la dissimuler par aucun artifice [1].

Beaucoup d'œuvres n'ont d'autre but que ce besoin du sculpteur de revêtir sa pensée d'une forme tangible; pétrissant la cire en maquettes chaleureuses, les Florentins demandaient au bronze de rendre durables ces éclairs d'inspiration. C'est ainsi que se sont produites les nombreuses Vénus, aux attitudes variées, et cette jeune femme assise, les jambes croisées, qui achève de natter sa chevelure.

Mais parmi les entreprises plus hardies, il en est de bien dignes d'étude; le n° 1573 n'est rien moins qu'une redite de la Vénus accroupie; un genou en terre, le bras gracieusement élevé sur la tête, la déesse passe sur son beau sein une draperie légère; animée d'un sourire juvénile, la tête est charmante; les formes ont une pureté nerveuse qui n'est pas celle de l'antique, mais qui n'en frappe pas moins vivement; le charme d'une patine flave, mince, luisante, fait ressortir sans dureté les perfections du modelé et donne à cette œuvre un caractère saisissant [2]. On peut en dire autant de la figure de baigneuse agenouillée qui, soulevant l'extrémité de son pied droit, cherche à en extraire une épine. Sous la teinte dorée qui recouvre le bronze, on ne doit pas chercher la forme divine; mais en admirant les membres élégants et bien proportionnés, le corps souple et ferme de la jeune fille, on croit voir une riveraine du Tibre ou de l'Arno, qui, après avoir cherché la fraîcheur dans l'onde, confiante dans les épais feuillages qui l'entourent, se livre tranquillement aux soins de sa toilette et laisse caresser ses charmes par la brise du soir [3].

Les Florentins ont réussi dans un autre genre; la figurine que nous reproduisons en tête de l'article aurait pu être cachée dans les cendres volcaniques, puis livrée aux curieux comme une trouvaille de l'antique Pompéi. Voyez ce corps obèse, ces jambes fléchissantes, cette tête chauve qui souffle dans la tuba; n'est-ce pas là le comique de la comédie aristopha-

1. On a décoré parfois cette rare figure du nom de Vénus africaine.

2. Celle-ci est la plus belle et la plus réputée des épreuves connues.

3. Voir page 381.

nesque, tel que l'aurait applaudi un Athénien? Substituez l'enduit verdâtre de la patine antique au brun fuligineux qui recouvre cette statuette, et chacun hésitera sur son origine. Une autre création délicieuse est ce jeune enfant qui, les jambes écartées, les mains levées dans le geste de l'admiration, semble arrêter ses yeux émerveillés sur quelque brillant papillon posé à terre. Tout est naïf et suave dans cette composition; elle peut rivaliser avec une peinture pour la sûreté d'expression et la justesse du mouvement.



BAIGNEUSE (Bronze).

Il faudrait parler encore de quelques figures de dieux, de héros, esquisses vigoureuses, hardiment campées, modelées avec une largeur de touche que la fonte à cire perdue rend dans toute sa fraîcheur primitive; cette abondance des artistes du XVIe siècle était le seul écueil qu'ils eussent à redouter; obligés, par les procédés d'alors, de répéter autant de

fois un modèle qu'ils avaient à en fournir d'épreuves, ils prenaient une facilité de faire, un sans gêne qui les jetait parfois dans la manière; à force de chercher la tournure, ils l'exagéraient et tombaient dans l'excès qu'on peut reprocher à la statuette nº 1587, charmante d'ailleurs.

Avant de quitter le XVIe siècle et l'Italie, mentionnons quelques ouvrages importants à un autre point de vue. Les élégances du mobilier moderne doivent leur origine à cette époque intéressante; inventeurs d'une ornementation exubérante, les maîtres de la Renaissance firent pénétrer l'art dans les palais, sous toutes les formes et pour tous les usages; nous trouvons donc des flambeaux, des coffrets, des écritoires, de simples sonnettes où les décors gracieux et savamment combinés entourent le blason des nobles ou la devise des riches; voici une remarquable cloche de table relevée d'arabesques du meilleur style et portant cette inscription : COSMAS MEDICVS ARCH. GAU. M. Dubois avait cru retrouver là le nom de Cosme de Médicis, le chef de la race des princes de Florence; mais l'ornementation de la pièce est postérieure à 1464, et l'écu bandé de six pièces au griffon contourné n'a rien de commun avec les armoiries bien connues de celui que les Toscans surnommèrent le *Père de la patrie*.

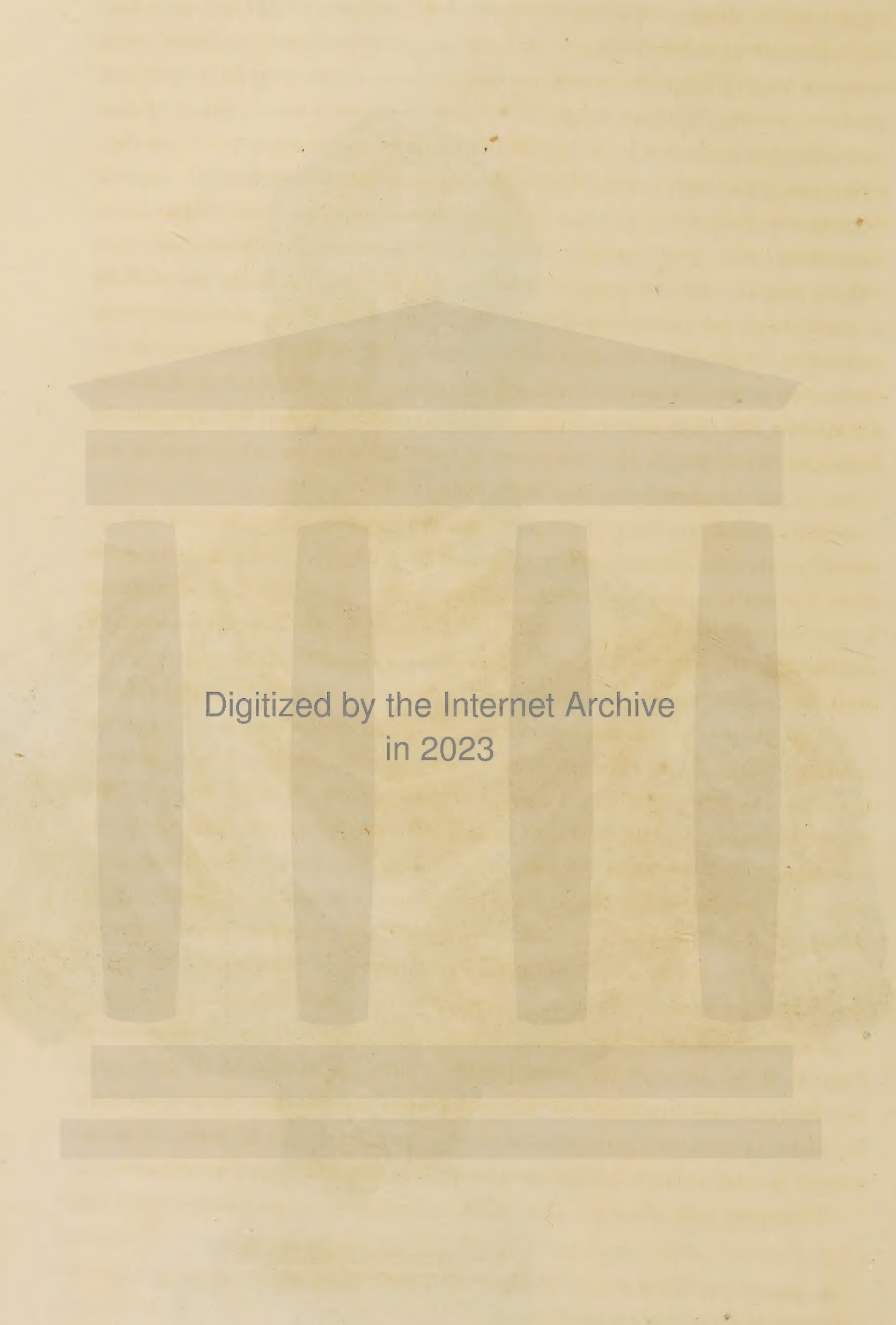
Une autre sonnette fort remarquable et portant une invocation à la Vierge, est datée de 1569 et signée du nom peu italien de PETRVS GHELNEVS. C'est qu'en effet le feu sacré était répandu partout. La France, encouragée par Louis XII et François Ier, avait montré des tendances vers le grand art; ses statuaires, inspirés par d'autres types et par des idées différentes, cherchèrent moins que les Italiens à se rapprocher de l'antique; mais ils exprimèrent avec un rare bonheur la distinction des classes privilégiées d'alors et l'élégance du grand monde; les nymphes de Jean Goujon et de Germain Pilon sont de nobles dames, et non des êtres de race divine.

Est-ce au dernier de ces deux artistes qu'il faut attribuer le buste dont nous donnons la gravure hors texte? Ce buste est-il celui de Charles IX ou de Henri III? Voilà des questions qui, sans ajouter au mérite de l'ouvrage, le rendent particulièrement intéressant. Si nous cherchons d'abord pourquoi M. Dubois avait décoré cette effigie royale du nom de Charles IX, nous en trouvons la raison parmi les monuments du Musée du Louvre; on y voit, avec la date de 1568, un marbre de Germain Pilon portant un costume analogue et non identique à celui du bronze. Ce marbre, mutilé, a reçu une tête moderne copiée sur les portraits du prince lorsqu'il avait dix-huit ans. C'est donc dans l'iconographie peinte ou gravée qu'il faut chercher la comparaison que le buste du Louvre est impuissant à fournir. Or, après avoir étudié le livre célèbre



HENRI III

Bronze de la Coll.on Pourtalès.


Digitized by the Internet Archive
in 2023

acquis par le Musée des Souverains [1], les tableaux et dessins de notre école primitive, et les richesses chalcographiques réunies à la Bibliothèque et mises à notre disposition par la complaisance de M. Arnaudet, voici ce qui nous a paru démontré : Charles IX est constamment représenté presque imberbe, avec des traits incomparablement moins durs que ne devinrent ceux de son frère ; celui-ci, d'après Germain Pilon lui-même et les autres documents authentiques, avait les lèvres assez épaisses, les plis du visage prononcés, les yeux fermés, obliques, et l'expression générale d'une fatigue morale dont n'avait pu être atteint un souverain de vingt-deux ans gouverné par sa mère. Tel apparaît Henri III dans le bronze de la collection Pourtalès; un argument puissant en sa faveur ressort encore de la couronne héroïque qui décore ce buste. Où la flatterie la plus osée aurait-elle été chercher les lauriers de Charles IX? Henri III avait mérité les siens à Jarnac, à Montcontour, à La Rochelle, et mieux encore en arrêtant les Allemands sur les rives de la Loire.

Comme œuvre d'art, cette pièce est des plus remarquables; large de modelé, vivante, étudiée avec goût dans les détails, elle révèle la main d'un des maîtres de l'époque. Quel pourrait donc en être l'auteur, sinon le statuaire illustre auquel nous devons les marbres de Henri II, Charles IX et Henri III lui-même? Ce dernier buste montre des traits plus jeunes que ceux du bronze, mais exprimés avec la même science et le même esprit; si, d'après les plans accentués par la fonte, nous estimons l'âge du modèle, Henri III devait atteindre trente-six ou trente-sept ans lorsque Germain Pilon le modelait de nouveau; nous arrivons donc à l'année 1587, lorsque l'artiste était dans toute la maturité de son talent [2]. La redite du costume sculpté en 1568 est une preuve de plus; le statuaire devait plutôt se rapprocher d'une œuvre ancienne que répéter, à peu d'années de distance, des ornements semblables dans l'armure et le manteau d'un même prince. Enfin, comme travail, ce bronze est identique à la statue du chancelier René de Birague, œuvre authentique du maître.

Parmi les œuvres françaises, nous remarquons encore deux bustes, l'un de Henri IV sous forme héroïque, l'autre de Marie de Médicis avec ses bijoux, ses broderies et son col godronné. Certes nous pourrions hasarder le nom de Barthélemy Prieur, à propos de ces bronzes, si beaucoup d'autres artistes de talent n'avaient illustré le règne du Béarnais.

Revenons sur nos pas, afin de nous arrêter quelques instants devant

1. Remercions ici M. Barbet de Jouy, qui a bien voulu nous le communiquer en l'éclairant de ses savantes explications.

2. Il est mort en 1590, une année après Henri III.

une figure de Cérès, dont le style semble annoncer le passage du xvie au xviie siècle, et une main étrangère à l'Italie; le bronze, à peine couvert, n'a plus cette brillante et chaude glaçure inventée par les Florentins, mais la tête a une expression de fierté farouche, les membres ont cette élongation distinguée qui rappelle les traditions de l'école de Fontainebleau. Un peu de chiffonné dans les draperies, quelque maigreur dans le dragon symbolique placé derrière la déesse, voilà les seuls indices d'une époque déjà en décadence. Quant au geste, il est magnifique; marchant sans relâche le flambeau dans la main droite, c'est bien là Cérès, dans son désespoir divin, prête à aller chercher sa fille jusqu'au fond des enfers.

Si le bronze est la matière privilégiée des statuaires, il en est une autre qu'ils ont, dans tous les temps, taillée avec plaisir; c'est l'ivoire. Les *eburarii* antiques ont laissé des noms célèbres; le moyen âge a employé les plaques d'ivoire pour les autels portatifs à deux ou trois feuillets, comme nous le montrent les nos 1510, 1513, 1514, etc.

De plus grands ouvrages sortirent des mains des tailleurs d'images de cette époque, et la collection renferme une figure de l'enfant Jésus portant le globe, qui — haute de 51 centimètres — peut être considérée comme une œuvre des plus importantes.

Le perfectionnement de l'art n'enleva rien à la faveur dont jouissait l'ivoire; si l'on en croit la tradition, les plus grands maîtres, Michel-Ange, entre autres, ne dédaignèrent pas de s'en servir. Sous le no 1477, voici un Christ qui lui est attribué; il ne nous paraît pas difficile de prouver que cette œuvre n'a rien de commun avec les sculptures dues au ciseau de l'auteur du tombeau de Jules II. Des formes grêles, des détails petits ne peuvent faire reconnaître l'homme qui taillait en plein marbre le Moïse et les Esclaves du Louvre. L'inscription du tabernacle en bois incrusté, construit vers la fin du xvie siècle pour contenir cette pièce, n'apporte ici aucun témoignage qu'on doive sérieusement discuter. Quoiqu'il faille constater du mérite dans ce Christ, le véritable chef-d'œuvre de la collection est la figure de l'Hercule, no 1473; fièrement campé dans une attitude tranquille, il pose le pied droit sur la tête de l'hydre qu'il vient d'abattre, tandis que la main du même côté s'appuie sur la massue victorieuse. La beauté du dessin, la mâle énergie de la pose et des détails, indiquaient la main d'un artiste du xvie siècle; on a donc mis sur cette délicieuse statuette le nom de Jean de Bologne. Nous ne nous prononcerons pas sur ce point délicat, à défaut d'éléments de discussion; ce qu'il y a de certain, c'est que l'ouvrage est d'un maître.

François Duquesnoy est notoirement connu pour occuper l'un des premiers rangs dans la sculpture en ivoire; nous trouvons, sous le



HERCULE,

Ivoire par Jean de Bologne.

n° 1480, un groupe de Vénus et l'Amour, que la notice indique comme ayant été laissé en gage à Livourne, par l'artiste, dans la maison où il mourut, en 1644; certes, ce groupe a du mérite; la forme y est cherchée, la grâce s'y trouve, mais avec une sécheresse de détails qui nous surprend de la part d'un homme habitué au maniement de la cire et de l'argile; il y a loin de là aux pièces n°s 1489, 1490 et 1491, où l'on reconnaît sa touche; la première est un délicieux fragment; les deux autres sont des amours endormis dont l'artiste a bien fait de dissimuler les armes, car sous ce sommeil tranquille, dans ces traits détendus où l'on ne lit plus que la gracieuse bouffissure de l'enfance, qui reconnaîtrait le dieu fatal auquel obéissent les mortels, et que redoutait l'Olympe lui-même? Plusieurs groupes peuvent aussi être sortis de son ciseau, mais M. Dubois s'est peut-être laissé entraîner trop loin, en lui attribuant, ainsi qu'à Sarrazin, quelques statuettes de haut ou de bas-relief, qui nous semblent bien plutôt appartenir à l'école de Van-Opstal; c'est à cette même école que nous rattacherions la plupart des pots à bière montés, entourés de bacchanales.

On a désigné comme ouvrages florentins un Mercure tirant son épée et une Léda enlacée par le cygne divin; ces deux pièces de la fin du xvie siècle sont en même temps maniérées de pose et faibles de modelé; elles annoncent une décadence avancée, et l'on sait, en effet, combien l'Italie a descendu rapidement le versant du Parnasse gravi par ses grands maîtres; le n° 1543 va nous en donner une singulière preuve; c'est une sorte de calice de forme chantournée, soutenu par une médiocre statuette d'enfant, qui porte sur une base large et de mauvais goût; au fond du vase, on lit : *Anche la figura e fatta al tornio*. 1681. Quel était donc cet homme qui se vantait d'appliquer les moyens mécaniques même à la facture du génie introduit dans sa composition? Il a pris soin de se nommer lui-même; sous le pied est écrit : *Fil. Senger torn. dei S G D di Toscana invenit.* Ce tourneur du duc de Toscane a donné pour pendant à sa pièce un calice en forme de chaire à prêcher, soutenu sur son escalier tournant; par le mauvais goût des détails, on daterait chez nous ce travail des plus mauvais temps du xviiie siècle. Ajoutons d'ailleurs que, comme métier, on ne peut rien voir de plus habile.

Revenons aux œuvres d'art, en mentionnant un assez joli bas-relief représentant le martyre de saint Sébastien, d'après le Parmesan; une bénédiction de Jacob, et Suzanne et les vieillards, qu'on dit être du Bernin. Si nous voulions d'ailleurs énumérer toutes les œuvres faciles et gracieuses que renferme la collection, il faudrait étendre à l'infini ces descriptions; d'autres choses plus importantes appellent notre attention, et

nous allons y arriver en hâte. Les monuments de l'émaillerie ne sont pas très-nombreux chez M. le comte Pourtalès, mais ils ont été si bien choisis, qu'on n'y rencontre presque que des chefs-d'œuvre; le plus ancien est un cloisonné sans analogue, dont M. le comte de La Borde a signalé les mérites avec le talent et l'autorité qu'on lui connaît. Dans un tableau de 19 centimètres de haut, entouré d'une bordure ornée de reliefs et de filigranes, on voit saint Georges debout frappant le dragon; derrière le saint est un arbre, auquel est attaché le cheval harnaché, monture du guerrier. Tous les grands contours de cette scène sont dessinés par un trait large et doré qui les détache nettement; les détails intérieurs sont formés de cloisons très-minces, également dorées, qui, comme autant de cellules, ont reçu la matière vitrifiable qui s'y est liquéfiée et solidifiée après la cuisson. Une inscription grecque illisible dit assez que ce travail a été exécuté à Constantinople vers le XIe siècle; mais ce qui frappe particulièrement, c'est la couleur des émaux, où l'on retrouve toutes les traditions de l'extrême Orient, et jusqu'au blanc grisâtre, *couleur de riz cuit*, fréquent dans les antiques produits de l'Inde et de la Chine.

Ces traditions orientales se retrouvent à un autre point de vue dans le bassin à laver les mains n° 1747. Celui-ci est en champlevé; le bronze y occupe tout le revers et d'assez larges espaces de l'intérieur; au centre, sur un fond bleu, est un cavalier armé portant le bouclier en amande sur lequel se détache une fleur de lis en bleu turquoise; le même emblème est répété deux fois sur la housse du cheval; autour est une bordure remplie par des caractères arabes. Six médaillons séparés par des ornements émaillés renferment des bustes d'anges ailés et nimbés, enfin, dessous, en gravure légère, sont les écus, disposés en rosace, de sept chevaliers ou princes souverains. Malheureusement, à ces anciennes époques, on n'avait pas encore imaginé l'artifice des traits qui expriment les métaux et les émaux, en sorte que les blasons sont illisibles. Au centre est un lion rampant couronné, qui peut être de Bohême, puis viennent le losangé bavarois, les trois fleurs de lis, la fleur de lis unique du cavalier de l'avers, un vairé, une croix ancrée, contre-croisée par une bande et une barre étroites, un écu parti, où les coquilles du pèlerin prennent la place d'honneur près du bandé héraldique. Cette curieuse pièce est évidemment du XIIIe siècle.

Une belle crosse byzantine, des custodes, des plaques, mériteraient qu'on s'y arrêtât; mais voici Limoges et ses peintres, voici surtout une pièce qui, de longue date, a soulevé bien des convoitises : c'est la coupe de Marie Stuart. Exécutée en 1556, par Jehan Court dit Vigier, cette charmante coupe a dû être offerte par François II à sa belle fiancée,

Marie d'Écosse, qu'il épousa en 1558. L'écu d'or au on de gueules enclos dans un double trescheur fleuré et contre-fleuré de même, surmonté de la couronne fleurdelisée de France, en est une preuve suffisante. Cet écu, répété deux fois, frappe de ses vives couleurs au milieu des grisailles qu'il rehausse. Celles-ci sont bien dignes, d'ailleurs, d'un pareil bijou; sur le couvercle Diane et son cortége sont exécutés avec une grâce de dessin et une légèreté de touche remarquables; dans la vasque est le repas des dieux, arrangé d'après Raphaël; quatre magnifiques médaillons renfermant des bustes meublent le dedans du couvercle; enfin, l'extérieur de la vasque et le pied sont ornés d'arabesques du meilleur goût. Sans la signature de l'artiste, on pourrait certes attribuer cette œuvre à Raymond ou à Léonard Limousin.

Puisque ce nom se trouve sous notre plume, décrivons l'une des plus belles pièces du grand émailleur. On sait que de 1555 à 1556 il consacra son rare talent à la reproduction de portraits des princes et des hommes célèbres contemporains; nous trouvons ici, avec ses initiales et la date de 1556, le buste de trois quarts d'Antoine de Bourbon, roi de Navarre, lieutenant général du royaume de France, sous la minorité de Charles IX, et père de Henri IV. Copiée sans doute sur une peinture de Clouet, cette tête est d'une réussite parfaite et d'un modelé doux et gras à la fois, qui en fait un des meilleurs spécimens de l'émaillerie peinte. Après l'avoir étudiée, on se demande, avec M. le comte de La Borde, ce qu'il manquait à Léonard pour être proclamé l'ancêtre de Petitot dans la peinture adoucie et perfectionnée.

Pierre Rexmon, Raymond ou Reymond, car il signe de l'une ou de l'autre manière, est représenté, dans la collection, par des ouvrages hors ligne; arrêtons-nous devant ce triptyque où se voit la grande épopée chrétienne, Jésus buvant le calice de douleur, ouvrant les portes des limbes aux âmes des justes, et reparaissant devant les apôtres, après la résurrection. Exécuté avec talent, cet ouvrage montre l'emploi discret et bien entendu des carnations légères et des rehauts d'or; et, comme si ce n'était point assez de son mérite, il acquiert un intérêt de plus par les deux écussons qui décorent son cintre : l'un est celui de Philippe de Bourbon, seigneur de Busset; l'autre est parti des armes de ce seigneur et de celles de sa femme, Louise Borgia, fille de César Borgia, duc de Valentinois, et de Charlotte d'Albret.

La coupe et le grand bassin n° 1763 et 1765, exécutés par le même maître, se recommandent par un talent égal et par les armoiries qui les rehaussent; celles de la coupe appartiennent à Antoine Sanguin, seigneur de Meudon, archevêque de Toulouse et gouverneur de la généralité de

Paris en 1544; cette date reproduite sur l'émail est sans doute commémorative. Le revers du bassin est d'une si riche et si savante composition, l'écusson du centre lui donne un éclat si puissant[1], qu'on éprouve un plaisir presque égal à l'étudier qu'à contempler, de l'autre côté, les scènes de la Genèse copiées sur les gravures de Lucas de Leyde. Nous



COUVERCLE DE COUPE ÉMAILLÉE DE MARIE D'ÉCOSSE.

pourrions mentionner aussi la coupe du maître, datée de 1572, où se voient le frappement du rocher et Moïse rendant la justice aux Hébreux; mais une pièce plus brillante encore attire nos regards : c'est le plat

1. Il est de la famille de Mêmes, qui fournit plus tard deux dignitaires à l'ordre du Saint-Esprit.

nº 1766, émaillé sur paillons par Jean Courtois ou Courteis et qui représente l'engloutissement de l'armée de Pharaon dans la mer Rouge. Peut-être un peu confuse, la composition est animée et rehaussée d'ailleurs par quelques figures empruntées à Raphaël; mais ce qu'il faut admirer c'est l'éclat et l'harmonie des teintes, rivales, en éclat, des pierres précieuses; c'est la technique habile qui place cette œuvre au niveau des plus belles que possèdent les musées.

Deux petits tableaux dus au même procédé, la *Visitation* et l'*Adoration des Bergers*, sont signés par Jean Limousin.

Jean Laudin vient ensuite, avec ses émaux à reliefs, ses peintures polychromes qui sentent, hélas! une complète décadence; pourtant Pierre Nouailher se montre encore avec deux bons ouvrages : l'un est l'encrier nº 1782, l'autre un tableau en grisaille représentant saint Jérôme en prières; le fondu des teintes en est admirable; l'artiste a su donner à ses noirs une délicatesse qui se prête au modelé vaporeux et rend cette peinture aussi douce qu'un camée.

Passer de l'émail peint sur cuivre à la peinture émaillée sur terre cuite, ce n'est que changer d'excipient; dans ces vulgaires terrailles immortalisées par l'art, la collection offre encore des pièces fort précieuses. L'une des plus anciennes est le tableau rapporté d'Italie par M. Delange, et signé d'un chiffre inconnu composé d'un T et un B conjugués. Cette marque a été donnée par tous ceux qui se sont occupés de céramique; mais ce que personne n'a fait ressortir, c'est la finesse et la beauté de la composition, empruntée à Albert Dürer ou à son école : on y voit le Christ sortant du tombeau et portant, en signe de triomphe, le vexillum chargé de la croix rouge; les soldats, terrifiés par l'apparition céleste, tombent et se cachent dans des attitudes diverses. L'expression des têtes, le rendu des armes et des vêtements, la précision des fonds, tout montre le soin avec lequel le carton du maître a été suivi, et il fallait qu'il eût un grand mérite pour séduire les premiers artistes de la fabrique de Faenza, auteurs de cette plaque.

On peut, du reste, prendre une idée fort exacte de la marche de l'art céramique en Italie, par les spécimens de la collection ; les ouvrages à reflets cuivreux de Pesaro y sont représentés par un plat, de style sévère, inscrit de la devise : UN BEL MORIRE TUTTA LA VITA ONORE; la fabrique de Deruta s'y montre avec un sujet plus singulier que plaisant, tiré des *Métamorphoses* d'Ovide; *il Frate*, pauvre dessinateur, l'a exécuté en 1545, en employant encore les reflets nacrés. Est-ce à cette même fabrique, travaillant dans des temps meilleurs, est-ce à Pesaro ou bien à Gubbio qu'il faut attribuer la charmante coupe dite *amatoria*?



BIBERON,

Faïence d'Oiron.

La délicieuse femme casquée qui la décore n'a reçu que son nom : PHILOMENA ; l'épithète de *bella* eût été un pléonasme. L'usine de Gubbio montre son rouge rubis dans les spécimens n° 1689 et 1694; enfin toutes les ressources de la palette minérale, unies à un dessin correct, apparaissent dans la coupe représentant la descente d'Orphée aux enfers; elle est signée : FRA. XATO A DA ROVIGO I VRBINO, Francesco Xanto Avello, de Rovigo, in Urbino. Ce maître, l'une des célébrités de la majolique, est l'auteur du plat n° 1699, où figure la fable de Glaucus et Scylla. La fabrique d'Urbino est l'une de celles qui ont le plus produit; le Joseph chez Putiphar, d'après Raphaël, diverses coupes d'accouchées, une fiasque à mascarons, une brocca, donneront une idée complète de la variété de ses décors.

Les curieux regarderont encore une jolie coupe à pied du genre gravé sur engobe, dit *sgraffito;* mais les regards s'arrêteront de préférence, les enchères folles se porteront sur le délicieux biberon en faïence fine française de la fabrique d'Oiron. Nous n'avons pas à le décrire, sa réputation est faite et il occupe, dans la monographie de M. Delange, une des places d'honneur. Néanmoins, son avenir nous intéresse; c'est lui qui va prouver si la valeur des faïences fines tenait moins à leur mérite qu'à une fausse attribution d'origine; l'une des plus belles œuvres de Cherpentier et de Bernart intéressera-t-elle moins qu'un vase ordinaire sauvé du vaisselier d'Henri II? La réponse est proche et va, nous l'espérons, démentir en faveur du bon sens les prévisions de M. Benjamin Fillon.

Si le savant poitevin se montre sévère pour les amateurs, à propos des faïences fines, il est cruel pour Palissy; non content de lui enlever sa couronne d'inventeur du genre rustique, il lui refuse le talent d'artiste et prétend attribuer à d'autres mains que les siennes les figures qui enrichissent ses chefs-d'œuvre. Nous trouvons, chez M. Pourtalès, des terres sigillées d'un assez haut mérite pour relever le courage des admirateurs du potier de Saintes; ce sont d'abord des plats à reptiles d'une fort belle exécution, et une charmante aiguière semée de fossiles, de plantes et d'animaux grimpants, dont l'anse gracieuse est formée par une couleuvre; la salière n° 1735 et des plats à jour ou à mascaron en relief forment la part du décorateur; enfin, une belle épreuve de la Vénus (1728), et la nymphe de Fontainebleau, montrent Palissy comme modeleur de figures. Nous n'hésitons pas, pour notre part, à lui attribuer ces dernières pièces, où l'on reconnaît certes les traditions de l'école du Primatice, mais non la touche précise et la science parfaite de Barthélemy Prieur.

Nous serions injuste si, parmi les merveilles de la collection, nous ne

citions en passant quelques-uns des ouvrages de Murano; nous trouvons encore là l'émail, non pas étendu sur le métal et la terre cuite, mais semé en rosée brillante, tissé en fils plus fins que ceux du ver à soie, sur une matière tellement ténue, d'une transparence si parfaite qu'on y verrait le travail des fées bien plus que celui des hommes; et quelles formes épurées, quelles coupes dignes de figurer aux banquets de l'Olympe! Ici, le verre a été teinté de l'azur du ciel, et des réseaux, des écailles d'or, rehaussées de teintes vives, l'enveloppent comme un filet métallique semé de pierres précieuses; la même parure sur verre blanc se voit sur la coupe n° 1786. Comment décrire le curieux travail à bulles d'air ou à grains de riz, si délicat et si varié, parfois coupé de simples traits blancs, parfois embelli de losanges en filaments des plus déliés? Un délicieux spécimen à *ritorti*, quelques autres vivement coloriés montrent la souplesse du talent de ces artistes perdus dans les lagunes vénitiennes, et qui ont rendu leur patrie désormais sans rivale pour les vitrifications.

L'Italie n'était-elle pas, d'ailleurs, le pays des miracles? Quelle contrée peut lui opposer un graveur aussi consommé que Valerio Belli de Vicence? Laissons parler Vasari : « Valerio Vicentino, dit-il, reproduisit toutes sortes d'intailles ou de camées avec une perfection et une facilité incroyables. Si la nature l'avait fait aussi bon dessinateur qu'il fut excellent graveur sur pierres, il eût dépassé de beaucoup les artistes de l'antiquité.

« Valerio fit, pour le pape Clément VII, une cassette de cristal de roche travaillée avec un art si merveilleux que le pontife paya, pour sa facture, deux mille écus d'or. Valerio avait gravé dans ces cristaux toute la passion de Jésus-Christ d'après des dessins qui lui avaient été fournis. Cette cassette fut ensuite offerte au roi François, à Marseille, par le pape Clément, lorsqu'il y amena sa nièce, donnée en mariage au duc d'Orléans, qui fut plus tard le roi Henri. »

Qu'est devenue cette pièce, introduite en France avec toutes les merveilles appartenant à Catherine de Médicis? Personne ne le sait; mais la collection Pourtalès possède une série de trente plaques en cristal de roche qui pourraient bien être la répétition des mêmes sujets; on y voit les sibylles, les prophètes, et des scènes du Nouveau-Testament aussi intéressantes par leur composition qu'admirables de finesse et de rendu. Nous citerons, entre autres, Pilate se lavant les mains et livrant Jésus au peuple, et la délivrance des âmes du purgatoire; dans cette dernière plaque, le groupe des élus est d'une élégance noble qu'on ne saurait trop louer; la première se recommande par la merveilleuse combinaison des plans qui permet de saisir, sans confusion, les figures principales et de

pénétrer dans cette foule où l'air semble circuler. La plupart des pièces sont signées; celle que nous venons de décrire porte : VALERIVS BELLVS VICETINVS FA. Le purgatoire est inscrit de la légende abrégée : VALER. BELLVS. VICETI.

Cette rare suite nous formerait une transition naturelle pour parler des autres gemmes gravées ou taillées; mais comment décrire tout cela? Combien de pages ne faudrait-il pas pour mentionner ces vases du XVIe siècle enrichis de montures précieuses? comment ne pas comparer les travaux européens à ces coupes d'agate et de jade, réduites, par les lapidaires orientaux, à la minceur d'un verre soufflé? Ici c'est le jade verdâtre, là le jade noir tout damasquiné d'or.

Passons, car d'autres séries nous appellent et demandent des descriptions plus spéciales; moins connues et moins accessibles au goût de tout le monde, elles ont besoin d'être interprétées dans leurs inscriptions, leurs emblèmes et leurs formes, souvent significatives.

Par une intuition heureuse, M. Pourtalès, plus spécialement amateur d'antiques, avait recueilli avec soin de précieux laques du Japon; ce ne sont point des étagères, des boîtes tapageuses; non : tout est concentré dans une vitrine exiguë; mais quelles merveilles offre cette réunion d'élite! Les laques impériaux, ceux sortant des manufactures princières, se montrent avec leurs marques officielles; voici, chose rare, une boîte à fard complète; son couvercle porte un délicieux groupe d'enfants japonais jouant au colin-maillard : en le soulevant, on trouve cinq boîtes à fond d'or, celle du milieu, cylindrique, est aux armes de l'empereur ecclésiastique (guik-mon), les autres, en forme de nœud d'étoffe, composent, par leur irrégularité symétrique, un tout complet. Plus loin est une cantine, laquée noire à bandes d'aventurine, rehaussée de l'oiseau de bon augure (fong-hoang) et des branches du kiri impérial; l'armoirie qu'elle porte montre qu'elle était destinée au prince de Moetsoe; la boîte aventurine couverte d'élégants rinceaux d'or, nº 2017, pourrait d'abord être considérée comme enrichie des mêmes insignes; en regardant mieux, on reconnaîtra que la rosace est composée de six tourteaux seulement, armes du prince d'Jio. Cette autre boîte, dont le cachet renferme une fleur à trois pétales et à trois étamines ornementales, a appartenu au prince de Kadsa; la coupe à anses plates, couverte d'un réseau d'or à fleurons quadrillés, est aux insignes d'Awa; toutes rivalisent par une exécution parfaite et une élégance suprême.

Pourtant, parmi les pièces non armoriées, il en est encore de fort remarquables; l'une se recommanderait déjà par la prédilection qu'a témoignée pour elle l'illustre auteur de l'*Histoire du Consulat et de*

l'Empire; chaque fois qu'il a visité la galerie, il a voulu revoir et toucher cet objet, bien digne de passer dans son cabinet choisi : boîte aux dimensions réduites, ce laque affecte, dans son contour, le galbe de deux pêches de longévité s'entre-croisant par leur sommet; d'un noir chaud, le vernis est si parfait qu'il peut rivaliser en poli et en profondeur de ton avec une agate orientale; près du pédoncule de la pêche supérieure ressortent des fleurs en burgan chatoyant portées par des tiges feuillées en or de relief; vers la base de la boîte un paysage d'or, aussi en relief, meuble la nudité du fond. Si l'on ouvre le couvercle à charnière on trouve intérieurement, et c'est la première fois que nous voyons pareille rareté, deux pots cylindriques couverts, en porcelaine archaïque, de la plus délicieuse exécution; une monture dorée borde le pourtour, et, en dedans, sont les disques en métal destinés à séparer le fard du petit tampon de cygne. On ne peut voir un bijou plus digne de la toilette d'une impératrice.

Une écritoire, garnie de tous les accessoires voulus, a la forme du Sse, instrument inventé par Fou-hi, et sur lequel tout écrivain prélude, avant de saisir le pinceau, pour demander aux anciens poëtes d'éloquentes inspirations. Ceci est de l'histoire de mœurs; parmi les objets de pure ornementation, il faut remarquer deux magnifiques bols couverts portés sur leurs présentoirs, un coffret étagère à deux vantaux ornés de paysages, puis de précieuses petites boîtes à fond d'or qu'on voit s'étaler sur les tables dans toutes les représentations d'intérieurs japonais, et qui n'ont d'autre but possible que d'égayer les yeux par leur admirable facture et leurs reliefs rivaux de l'or ciselé.

Pourquoi les laques se sont-ils présentés d'abord à nous dans l'énumération des œuvres de l'extrême Orient? C'est qu'en ce genre les Japonais sont restés sans rivaux, et que, malgré le talent des Huygens et des Martin, l'Europe n'a rien à comparer à ces délicieuses créations. Dans tous les autres genres, les Orientaux nous ont devancés sans doute, mais nous pouvons opposer souvent nos travaux aux leurs. Pour l'émail, voici, nº 2096, une exception; c'est la précieuse assiette achetée à la vente Debruge-Duménil, et qui offre la matière vitrifiable étendue, sans fond, entre une résille de cloisons de bronze; ce curieux travail est indien; il représente les plantes et les grues, emblèmes de longévité. Le bol nº 2095, également indien, est à excipient de cuivre comme la cuve chinoise à poissons nº 2094; ce sont des cloisonnés analogues aux travaux byzantins, mais les couleurs y sont distribuées avec une telle entente de l'harmonie, qu'une réunion de tons vifs, crus même, isolément, forme un ensemble agréable et velouté.

Quant au bronze, les Chinois et les Japonais l'ont fondu à cire perdue,

ciselé, répoussé au marteau et couvert d'inimitables patines; nous voyons, sous le n° 2035, un brûle-parfum dont l'inscription : *fabriqué pendant la période Siouen-te de la grande dynastie des Ming,* nous révèle un travail des années 1426 à 1435. Bien plus ancienne encore est la bouteille à double col, patinée en rouge, avec deux dragons qui lui forment des anses. La petite bouteille, fond brunâtre, semée de macules d'or, est un de ces tours de force que nos plus habiles, et Barbedienne lui-même, n'ont pu encore imiter. Il en est de même du sowaas, ce bronze rival de l'orfévrerie, catalogué n° 2039 à 2043.

Près de ces curieux spécimens sont quelques porcelaines indiquant, comme le reste, le goût parfait qui a présidé à la formation de ce cabinet; là, point de pièces capitales, mais de jolis objets d'un intérêt réel. Deux délicieuses coupes à bord évasé, garnies, auprès de l'anse, de dragons en relief, montrent les émaux sévères de la famille verte, livrée de la dynastie des Ming; ces coupes ont une destination sacrée; sous la dénomination spéciale de Tsio, consacrée par les rites, elles servent aux libations dans les cérémonies annuelles du culte des ancêtres. Voici deux simples bols dont la forme flatte peu les yeux; mais ils sont inscrits de cette légende : *fabriqué pendant la période Wan-li de la dynastie des Ming;* ils datent donc de 1573 à 1619, et ils nous montrent un fond très-rare, violet de manganèse, orné de dragons impériaux émaillés en jaune. Ici sont de charmantes tasses imitant la fleur de chrysanthème, là d'autres à fond vert tendre gravé de vermicellé blanc, et portant des fleurs émaillées; elles sont datées du règne de Kien-long (1736 à 1795). Le n° 2065 est un modèle de soulier chinois qui prouve que nos faïenciers avaient été devancés dans l'idée de reproduire les chaussures en matière céramique.

Nous ne parlerons pas de quelques figures céladonées; les esprits ne sont pas encore suffisamment préparés pour qu'on mentionne ces grotesques images non loin des nobles productions de l'art grec. Si nous passons encore sous silence un singe en grès cérame, nous appellerons l'attention sur le vase à eau n° 2084 qui représente, en boccaro colorié, un groupe de pêches avec ses feuilles vertes.

Est-ce là tout ce que les curieux doivent chercher dans cette collection précieuse? Non certes; nous voudrions décrire en détail de curieuses plaques d'ivoire, sculptées dans l'Inde, et qui reproduisent les scènes de sa mythologie gracieuse; nous retrouverions des images du même genre sur un mortier moins ancien, délicieusement fouillé dans la matière éburnée; nous aurions encore à faire remarquer la délicatesse d'un étui renfermant une paire de lunettes chinoises en cristal de roche.

Et les armes, comment n'en pas parler? Ce délicieux poignard indien monté de jade mérite qu'on s'y arrête. Le kris malais n° 1663 avec sa poignée d'ivoire en forme d'idole, sa lame en damas noir, a pour fourreau l'un des plus remarquables travaux d'orfévrerie qui se puisse voir; celui n° 1664, dont la poignée d'or est incrustée de pierres précieuses, a son damas ciselé et incrusté d'or; le serpent sacré forme l'arête de la lame et relève sa tête couronnée vers le talon, qu'entourent de charmantes arabesques d'or. Le fourreau, revêtu d'une lame d'or, a son épanouissement supérieur, en bois, doré et peint délicatement, particularité des plus rares.

Pourquoi citons-nous les armes orientales, puisque nous n'avons rien dit de quelques curieuses épées du XVIe siècle, et du beau casque en fer repoussé et ciselé qui ira certes se classer dans une *armeria* d'élite? C'est qu'on ne sait quoi choisir, dans un ensemble aussi splendide; c'est que, forcé de passer à la hâte sur mille objets intéressants, l'esprit hésite et se laisse entraîner parfois aux charmes de l'étrangeté, au brillant des métaux précieux et des gemmes.

Non certes, nous n'avons pas tout dit; nous n'avons pas signalé tout ce que ce cabinet pouvait révéler de nouveau pour l'histoire des arts ou pour l'histoire des mœurs. Mais nous avons hâte de céder la plume au savant qui va décrire les précieux antiques, au critique érudit qui parlera des toiles importantes réunies dans ce musée. Notre tâche consistait à prouver avec quel discernement M. le comte Pourtalès avait choisi les ouvrages de tout genre illustrés par le génie humain; une énumération moins longue eût encore suffi pour atteindre ce but.

ALBERT JACQUEMART.



LE MUSÉE DE L'ERMITAGE

A SAINT-PÉTERSBOURG

ET SON NOUVEAU CATALOGUE

(SUITE ET FIN [1].)

Dans la composition successive du Musée de l'Ermitage, la statuaire n'était ni oubliée ni négligée ; au contraire, nous voyons la sculpture des anciens marcher de pair avec la peinture des modernes. Dès le temps de Pierre le Grand, en 1719, on achetait à Rome la *Vénus* appelée Taurique (parce qu'elle fut placée dans le palais de Tauride), avec quelques autres pièces ; et si l'on manque de données positives sur les acquisitions faites pendant l'époque qui sépare la fondation de Saint-Pétersbourg et du véritable empire russe d'avec le règne de Nicolas, on peut supposer que la plus grande partie des sculptures gréco-romaines qui, des palais de Tzarskoë-Sélo et de Tauride passèrent dans la galerie de l'Ermitage, furent acquises par ordre de Catherine II. Toutefois la grande impératrice semble avoir eu plus de goût pour la peinture que pour la statuaire, et ses deux successeurs immédiats, Paul et Alexandre, semblent avoir partagé sa préférence. C'est Nicolas, et presque récemment, qui a permis qu'on formât le Musée de sculpture. En 1850, il achetait de M. Demidoff trente et un marbres antiques, dont seize statues ; en 1851, la collection Laval, qui comprenait cinquante-quatre pièces, la collection Nani, de Venise, et, de divers amateurs, divers morceaux séparés, soit en Italie,

1. Voir la livraison précédente.

soit en Russie même, tandis que le pape Pie IX lui faisait don de trois statues, six bustes et un bas-relief, en échange d'un terrain que l'empereur lui cédait sur le mont Palatin pour y pratiquer des fouilles. Alexandre II a brillamment complété l'œuvre de son père ; d'abord en acquérant, dans l'année 1859, la *Vénus*, aujourd'hui nommée de l'Ermitage, qui fut découverte, le 6 avril de cette année, à Rome, dans la vigna Mangani, près de la Porta-Portese, où elle occupait l'intérieur d'une espèce de petite chapelle (*ædicula quæ tota aperitur*, Pline.). C'est une œuvre admirable du grand art grec, élevée par les connaisseurs jusqu'au niveau de la *Vénus* de Médicis et de la *Vénus* de Milo. Puis enfin, par l'heureuse acquisition, faite en 1861, de soixante-dix-huit marbres antiques, dont quarante-trois statues, choisies dans la collection Campana avant que la France n'en achetât le reste. Parmi ces statues, toutes importantes par la provenance, la matière et le travail, on cite au premier rang : 1° un *Jupiter Nicéphore*, trouvé à la villa Barberini de Castel-Gandolfo, qui fut bâtie sur l'emplacement d'un palais de Domitien. Semblable au Jupiter Victorieux qui se voit sur les médailles de cet empereur, il passe pour supérieur au Jupiter colossal du Vatican ; et, s'il fallait en déterminer le haut prix, on n'aurait qu'à rappeler combien sont rares, parmi les antiques, les images du maître des dieux. 2° Une *Minerve pacifique*, un *Mercure*, un *Bacchus*, une *Vénus genitrix*, une *Naïade à la coquille*, une *Omphale* coiffée de la peau du lion, et portant la massue d'Hercule, etc.; puis un *Socrate* en pied, tenant la ciguë ; c'est la seule image entière du philosophe athénien, duquel on n'avait jusqu'à présent que des bustes ou des hermès ; puis un *Sylla* et un *Marc-Antoine*, les seuls, paraît-il, que l'on connaisse en marbre ; puis un *Auguste* assis, dans l'attitude et avec les attributs de Jupiter, etc.; 3° enfin la précieuse, l'unique collection des *neuf Muses*, supérieure à celle du Vatican, parce qu'elle est formée de statues qui, bien que de provenances diverses, sont presque égales par les proportions, et presque semblables par le style.

Le Musée de sculpture comprend aujourd'hui 361 pièces, telles que statues, bustes, bas-reliefs, vases, autels, sarcophages, etc., tous gréco-romains. Dans ce nombre ne figurent ni les antiquités égyptiennes et assyriennes, ni les antiquités, plus précieuses encore, trouvées dans les tombeaux de Kertch, l'antique Panticapée, où se tua Mithridate, et qui fut la principale cité du Bosphore Cimmérien. On s'accorde à les tenir pour de merveilleux spécimens de l'orfévrerie des Grecs[1]. Le catalogue

1. Aux antiquités de Kertch on vient de joindre une pièce d'inestimable valeur. En

relatif à ces deux dernières parties de la collection n'est point encore publié. Celui que j'ai sous les yeux — et qui me paraît l'œuvre de l'habile négociateur pour l'acquisition des marbres Campana, M. Stépan Guédéonoff, — s'intitule modestement provisoire. Mais, en vérité, je ne vois pas ce qu'il pourrait ajouter à ces courtes et substantielles notices qui accompagnent le numéro et le titre de chaque pièce, à moins que ce ne soit, comme il le promet, leur exacte dimension.

Nous arrivons au catalogue de la peinture. Il est naturellement beaucoup plus considérable. Il était aussi beaucoup plus difficile à faire; et lorsqu'on se représente une telle masse d'œuvres, une telle foule de maîtres, une telle variété de genres, une telle diversité d'écoles, on conçoit quelle indulgence il faut accorder d'abord au travail du classement, puis à la rédaction des notices, qui doivent, en termes sommaires et précis comme des articles de loi, rendre un compte exact et suffisant de chaque école, chaque genre, chaque maître et chaque œuvre. Aussi, lorsque après avoir hautement rendu justice — nous voudrions pouvoir dire hommage — au mérite éminent de ce double travail pris dans son ensemble, nous voulons, dans le détail, présenter des observations critiques, elles n'ont d'autre objet que d'aider, suivant la mesure de nos connaissances et de nos convictions, à perfectionner encore un travail auquel on ne saurait ajouter que des corrections partielles. Nous recommandons dès lors nos critiques à l'indulgence de ceux qu'elles voudraient

fouillant un *tumulus* situé sur les bords du Dniéper, près d'Iékathérinoslaw, dans l'ancienne Scythie, un archéologue de Moscou, M. Ivan Zabeline, a découvert le tombeau d'une reine avec laquelle furent enterrés ses esclaves, ses chevaux, ses armes et ses bijoux. Cette découverte a livré, parmi d'autres objets intéressants sous divers rapports, un vase d'argent ciselé, d'une parfaite conservation, et d'une telle beauté de forme et de travail qu'il ne peut appartenir qu'à l'époque la plus florissante de l'art grec. Sa présence en cet endroit ne serait pas plus difficile à expliquer que celle des bijoux de Kertch, si ces ornements représentaient aussi des sujets ou des motifs pris à la Grèce, car le commerce portait partout les œuvres des artistes d'Athènes et de Corinthe. Mais les ornements de ce vase n'offrent que des sujets pris à la Scythie. Sa frise, entre autres, est comme une explication détaillée de la manière dont les anciens Scythes domptaient, pansaient, montaient leurs chevaux, et l'on retrouve là, sans nulle différence, les types actuels des Cosaques du Dniéper et de leurs petits et vigoureux coursiers, fils des chevaux arabes. Il faut donc supposer que des artistes grecs sont venus jusque sur les rives du Borysthènes pour ciseler les bijoux d'une reine scythe, comme d'autres artistes grecs sont allés, par exemple, en Asie Mineure, pour sculpter le tombeau de Mausole à Halicarnasse, ou le monument de Xanthe, appelé la *Tombe des Harpies,* dont les débris, recueillis au *British Museum,* sont dignes d'être comparés aux marbres mêmes du Parthénon.

éclairer et non blesser, de même qu'en les publiant ici nous les soumettons au jugement de tous les amateurs.

Le catalogue du Musée russe, écrit en français, est signé par M. le baron B. de Kœhne, « chargé, dit-il, de la rédaction de ce travail par M. le grand maréchal de la cour impériale, comte Schouvaloff. » Mais M. de Kœhne avait dit dans sa préface : « La galerie des tableaux de l'Ermitage a été soigneusement examinée par le célèbre docteur Waagen, directeur de la galerie des tableaux du Musée de Berlin. M. Waagen, pendant les séjours qu'il fit à Saint-Pétersbourg, en 1861 et en 1862, a donné de précieuses indications sur l'origine et l'attribution de bon nombre de tableaux de l'Ermitage, et a contribué par ses profondes connaissances à la composition de ce catalogue. » On peut donc tenir pour certain que le savant directeur de la *Gemælde-Sammlung* de Berlin en est le véritable inspirateur, sinon le rédacteur même, et que M. de Kœhne n'a guère fait autre chose que traduire en français une rédaction allemande. Il est facile de reconnaître les idées, les opinions, les jugements de M. Waagen; et même certains détails techniques pourraient démontrer que l'original de cette traduction française fut écrit en allemand. Ainsi l'auteur du catalogue dira : « Buste de vieillard, buste d'Hélène Fourment, » pour indiquer un portrait à mi-corps et sans bras. Cette expression est impropre, sinon fautive. Nous disons bien d'un portrait de ce genre qu'il est peint en buste, mais nous réservons le mot de buste à la statuaire. Au reste, bien qu'en fait d'ouvrages de l'esprit on ne puisse pas dire que « la recherche de la paternité est interdite, » et qu'il soit au contraire souvent utile, nécessaire quelquefois, de connaître l'auteur véritable d'un écrit, acceptons la signature du catalogue, et n'en étudions que le contenu.

Il est naturellement divisé par grandes écoles, et, naturellement encore, c'est l'école italienne qui remplit le premier chapitre. A tout seigneur tout honneur, et à la mère toute préséance sur ses enfants. Mais les subdivisions de ce chapitre sont assez singulières. Nous n'avons plus : école florentine, école vénitienne, etc.; nous avons à la place : « Époque de la formation; époque la plus florissante de l'art; époque du déclin de l'art; seconde époque de la fleur de l'art; époque de la décadence. » Il doit sembler bizarre qu'on appelle du nom de seconde fleur de l'art l'école bolonaise. Mais acceptons encore sans autre chicane ces divisions nouvelles, imprévues, et forcément plus arbitraires, de la grande école italienne, pour rechercher comment les cadres en sont remplis. Que, dans l'époque de la formation, nous trouvions Cosimo Rosselli, Boticelli, Verocchio, cela doit être. Mais pourquoi Giovanni Bellini ? Celui-ci mérite, il

me semble, de commencer pour Venise l'époque florissante, et d'y être réuni, tout en les précédant, à ses illustres disciples Giorgion et Titien. Que, dans la seconde époque, appelée la plus florissante de l'art, on trouve à Florence Léonard, le Frate, Andrea del Sarto, à Rome Raphaël et Jules Romain, à Parme Corrége, à Venise Titien, cela doit être encore. Mais pourquoi l'illustre Bolonais Francia (Francesco Raibolini) est-il relégué dans l'école lombarde, à côté de Luini et du Gobbo? Ne doit-il pas marquer et personnifier l'époque florissante de l'école bolonaise, où il avait eu des ancêtres, tels que, sans remonter bien haut, Lippo le Dalmate et Marco Zoppo, où il eut des descendants, tels que les Carrache et toute leur lignée? Mais c'est surtout dans la troisième division, nommée par le livret « époque du déclin de l'art », que les erreurs sont plus graves, parce qu'elles deviennent des injustices, et c'est par ce motif que nous les relèverons avec plus de sévérité. On place dans ce chapitre des *Dii minores* Baroccio et le Josépin; c'est à merveille, et nous applaudissons. Mais pourquoi y placer le premier Bronzino (Angiolo Allori), né en 1502, lorsqu'on a maintenu dans le précédent chapitre, celui de l'art florissant, et le Parmigianino, né en 1503, et Daniel de Volterre, né en 1509? On conviendra que ce dernier, parmi les disciples de Michel-Ange, méritait moins que le Bronzino, par le style comme par l'âge, de rester dans l'art florissant. Mais voici qui est encore plus étrange et plus injustifiable : à cette même « époque du déclin de l'art », nous voyons, parmi les Vénitiens, Tintoret et Véronèse. De la sorte, Bellini se trouvant dans la formation, et Tintoret avec Véronèse dans le déclin, il ne reste que Titien dans la fleur. C'est un fait inexact, et, j'ose dire, une souveraine injustice. L'époque florissante de l'école vénitienne doit nécessairement comprendre ses quatre grandes gloires : Bellini, Titien, Tintoret, Véronèse, auxquels on peut adjoindre, quand un Musée possède des œuvres de ces autres maîtres : Giorgion d'abord, l'égal des premiers, puis Palma le Vieux, Pâris Bordone, Bassano, etc. Or, toute injustice flagrante exige une immédiate réparation; et nous l'attendons à la prochaine édition du catalogue de l'Ermitage.

Poursuivons. Nous voici à ce bizarre chapitre de la *seconde fleur de l'art*. Ici le désordre est manifeste. Tandis que les dernières subdivisions de ce chapitre contiennent les Florentins, les Lombards, les Romains, les Vénitiens (sans mentionner seulement les Bolonais, qui sont le chapitre même), les deux premières subdivisions, comprenant des peintres de toutes les écoles, s'intitulent : « les Éclectiques et les Naturalistes. » Quand on voit, parmi les premiers, Ludovic et Annibal Carrache, puis Dominiquin, Guide, Albane, on se demande : Pourquoi ne sont-ils pas

nommés les Bolonais, desquels il serait facile de dire que l'école fut éclectique? Et quand, parmi les naturalistes, on voit le nom de Guerchin, entre le Lombard Caravage, le Romain Feti et le Napolitain Salvator Rosa, on se demande quel étrange caprice l'a séparé de ses compatriotes et collègues les Bolonais? Et comment Guerchin est-il plus naturaliste et moins éclectique que Guide ou Dominiquin?

Le chapitre de la décadence n'offre guère moins de choquantes anomalies. Tandis que, par les dates de leur naissance, les Procaccini (la décadence même) figurent pompeusement dans la *seconde fleur*, par cette même puissance de la date, Canaletto se trouve rejeté dans la décadence. Cependant, loin de mener à sa ruine totale un art épuisé, il trouvait, il enseignait un art jeune et nouveau. Je ne veux pas d'autre preuve, après toutes celles qui précèdent, pour démontrer combien ces divisions sont arbitraires, défectueuses, pleines de contradictions et d'injustices. Ne valait-il pas mieux, au lieu de se singulariser, faire comme tout le monde, se contenter des divisions admises, séparer les peintres par grandes familles, qui sont les écoles, et les ranger tous, sous les noms connus de Florence, Venise, Rome, Parme, Bologne et Naples, dans l'ordre que les dates leur assignent? C'est au spectateur à reconnaître, sans qu'une inscription prenne la peine de le lui dire, quelles sont, dans chaque école, les œuvres qui appartiennent à l'art en formation, à l'art *en fleur*, à l'art en décadence.

Il a bien fallu que les auteurs du catalogue revinssent à cette forme — qui, pour être la plus simple et la plus employée, n'en est pas moins la meilleure — lorsqu'ils sont arrivés à la peinture espagnole. Ils la divisent en trois écoles : Valence, Séville et Madrid, sans autres appellations. C'est beaucoup plus raisonnable. Mais je leur ferai remarquer que c'est à l'école de Séville qu'ils devaient donner le premier rang, par droit d'aînesse et par droit d'importance. Je leur ferai remarquer aussi qu'ils devraient plutôt l'appeler école d'Andalousie, puisqu'ils y réunissent, par exemple, Pablo de Cespedès, qui est de Cordoue, et Alonzo Cano, qui est de Grenade, et que ces deux villes affichent aussi la prétention d'avoir chacune son école. Par le même motif, ils devraient donner à l'école de Madrid le nom d'école de Castille, puisqu'ils y réunissent les peintres de Tolède, comme le Greco et Tristan, et même ceux de Badajoz, comme Moralès *el divino*. Autre observation : Pourquoi placent-ils Mazo-Martinez dans l'école de Valence, après Juanès, Ribera et les Ribalta? Né à Madrid, élève et gendre de Velazquez, dont il fut le plus exact imitateur, Mazo-Martinez appartient sans conteste à l'école de Madrid, où il passa toute sa vie, où il continua l'enseignement de son illustre beau-père.

Mais Velazquez, au contraire, doit être rendu à l'école de Séville, car c'est à Séville qu'il est né, qu'il a étudié sous Herrera et sous Pacheco, qu'il a fait ses premières œuvres et acquis sa première célébrité. Velazquez appartient à l'école de Séville, dont il est, avec Murillo, la plus haute expression et la plus brillante gloire, comme Léonard à celle de Florence; car s'il a, en quelque sorte, fondé l'école de Madrid, c'est comme Léonard avait fondé celle de Milan. Ils y ont porté le style et les procédés de leur patrie; ils ont fait de Milan et de Madrid les filles de Florence et de Séville.

Je recule devant la tâche de corriger les fautes d'orthographe qui se sont glissées dans cette partie du catalogue de l'Ermitage. Il y en a tout autant, pour le moins, que de noms d'hommes ou de pays. C'est Fuentes pour Fuente, Franzisco pour Francisco, Alegro pour Alegre, Paxeco pour Pacheco, Nunnez pour Nuñez, Boccanegro pour Bocanegra, Carduco pour Carducho, etc., etc. Mais pourtant certaines fautes passent, comme on dit, toute permission, et échappent à toute indulgence. Voilà, par exemple, ce qui se lit au n° 411 : « Portrait lauré du poëte don Alonso Ecill-ya-Cuniga. » Ce patois veut dire don Alonzo Ercilla y Zuñiga. Quelque éloignée que soit la Russie de l'Espagne, on devrait y connaître assez l'auteur du grand poëme épique de l'*Araucana* pour en écrire correctement le nom.

La partie principale du catalogue, comme du Musée, est celle des écoles du Nord. On les nomme écoles germaniques, puis on les subdivise en allemande, flamande et hollandaise. C'est ici principalement, dans cette prétention de l'Allemagne, acceptée et sanctionnée, que se reconnaît l'influence du directeur de la galerie de Berlin. Nous avons eu l'occasion de raconter ailleurs l'histoire de Gœthe, lorsqu'il fut conduit devant la collection gothique des frères Boisserée, recueillie actuellement dans la Pinacothèque de Munich. En voyant réunis tous ces vieux panneaux, tous ces incunables de l'art allemand : « Je vois bien le bouton, dit avec tristesse l'auteur de *Faust*, mais où est la fleur? » Les professeurs de l'esthétique allemande n'ont éprouvé nul embarras à répondre. « La fleur! ont-ils dit, elle s'est épanouie dans la Flandre et la Hollande. Puisque l'école de Bruges a sa racine à Cologne, et celle de Leyde à Bruges, il est clair que les écoles flamande et hollandaise ne sont que des rameaux de la primitive école allemande. » C'est par ce beau raisonnement qu'on arrive à nommer *germaniques* toutes les écoles du Nord. Je ne ferai point aux lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* l'injure de combattre ce sophisme. Ils savent tous aussi bien que moi que l'art des Pays-Bas n'est pas plus allemand que les populations des bords de l'Escaut et de la

Meuse ne sont allemandes, et qu'il faut laisser à chacun son nom, à chacun ses œuvres. Mais je puis m'en remettre au catalogue lui-même du soin de se donner un démenti. Cette grande prétendue famille *germanique* se subdivise comme l'italienne ; et, justement, le premier chapitre s'intitule : « Peintres de caractère national. » Or, si van Eyck, Memling, Quintin Metzys sont « de caractère national », aussi bien qu'Albert Dürer, Holbein ou Lucas Kranach, comment seraient-ils des peintres d'imitation étrangère? Ce n'est pas tout : le second chapitre, qui précède immédiatement l'*Époque florissante*, a pour titre : « Peintres ayant travaillé sous l'influence des italiens. » Mais alors, puisque Bernard van Orley, Michel Coxcie, Jean de Maubeuge, Franz Floris, et jusqu'à Otto Venius, le maître de Rubens, ont produit par leurs leçons, par le compromis qu'ils ont essayé entre l'art italien et l'art flamand, cette florissante époque des grands maîtres, n'est-il pas permis aux Italiens de prétendre qu'Anvers et La Haye sont les filles de Florence et de Rome, et que les écoles des Pays-Bas ne sont que les ramifications des écoles de l'Italie? Certes, ils avaient plus de droits que les Allemands à cette prétention, et ils trouveraient de quoi la justifier dans l'aveu même de ceux qui veulent pourtant faire germanique l'art des Pays-Bas. *Suum cuique.*

Quand on arrive à cet important chapitre de l'*Époque florissante*, on est tellement ébloui par les noms qui s'y trouvent rassemblés, et par la prodigieuse quantité d'œuvres décorées de ces noms, qu'on perd tout droit et toute envie de soulever quelques chicanes de détail. A quoi bon chercher une petite querelle à propos de tel ou tel des ouvrages de Rubens, quand il y en a soixante et un inscrits au catalogue et rangés contre les murailles? Voulez-vous hasarder une réserve sur van Dyck? On vous riposte par cette parole magique : trente-cinq. — Sur Téniers? quarante. — Sur Rembrandt? quarante-un. — Sur Adrien Ostade? seize. — Sur Philippe Wouwermans? cinquante. — Sur Paul Potter? neuf. — Sur Jacques Ruysdaël? quatorze. Que dire à cela? C'est plus éloquent et plus décisif que le *sans dot* d'Harpagon, « qui ferme la bouche à tout ». J'aime mieux remercier cordialement les ordonnateurs de la nouvelle galerie d'y avoir restitué la *Danaé* de Rembrandt (provenant du cabinet Crozat), que j'avais vue naguère dans les greniers du palais, où la tenait reléguée, sous prétexte qu'elle est nue, je ne sais quel excès de pudeur ridicule. On a rendu à la lumière, à la vie, une des œuvres les plus merveilleuses qu'ait produites le pinceau qui a tracé la *Ronde de nuit* et les *Syndics au plomb*. Le duc Louis d'Orléans l'eût taillée en pièces à coups de couteau, comme l'*Io* et la *Léda* de Corrége.

Il faut pourtant... voyez où mène l'habitude de la critique!... il faut

que je trouve quelque chose à redire dans ce chapitre si bien rempli. Pourquoi lui donne-t-on pour sous-titre : « 1600-1690 » ? Veut-on, par ces deux chiffres, rendre plus sensible et plus frappant un phénomène singulier, celui de l'extrême brièveté de l'époque florissante pendant laquelle se pressent et s'accumulent tous ensemble les grands artistes des Pays-Bas? C'est l'enfermer dans un espace un peu trop court, et le phénomène n'en sera pas moins étrange, pas moins inexplicable, quand on rendra à cette époque sa véritable durée. D'où la fait-on partir? Est-ce de la naissance des plus anciens maîtres qui méritent d'y prendre place et que le catalogue y inscrit en effet? Non, puisque Rubens est né en 1577. Et jusqu'où la conduit-on? est-ce jusqu'à la mort des maîtres les plus récents parmi ceux qui terminent cette période glorieuse? Pas davantage, puisque van der Heyden n'a cessé de vivre qu'en 1712 et van Huysum en 1749. Si l'on veut la circonscrire par ses œuvres, il faudrait, je crois, l'étendre de 1590 à 1740. Ce serait le court espace d'un siècle et demi, qui comprendrait toutes les sommités de l'art flamand-hollandais, et qui mériterait d'en être appelé le cycle d'or.

Nous terminons par l'école française. On trouverait bien aussi, dans ce chapitre, à faire certaines critiques de détail. Par exemple, au nom de Valentin, le livret ajoute : « On ignore son nom de famille. » Si les rédacteurs du catalogue, au lieu de s'en tenir à l'érudition allemande, pour laquelle je professe d'ailleurs une sincère et profonde estime, eussent consulté, au sujet des peintres de la France, des ouvrages français, ils auraient vu dans la biographie de Valentin (*Histoire des peintres*, etc., art. de M. Ch. Blanc), que l'artiste appelé en Italie *Mousù Valentin*, d'où lui vint, par une erreur de d'Argenville, le prénom de Moïse, se nommait réellement Valentin Boullongne, et qu'il descendait d'un peintre-verrier appelé Jean de Boullongne, dit Rasset, qui était venu de Bologne en Romagne s'établir à Coulommiers en Brie, où le Caravage français naquit en 1601. Mais il reste autre chose à dire de plus sérieux et de plus général.

N'était-ce pas assez d'intituler ce chapitre : École française? Pourquoi partager nos peintres en deux camps, les *idéalistes* et les *réalistes?* Est-on bien sûr de les ranger chacun avec justesse et justice sous l'une de ces deux bannières? Qu'on place parmi les premiers Poussin, Claude ou Lesueur; parmi les seconds, Chardin ou Fragonard; je le veux bien. Mais, parce que Boucher a peint des *Vénus*, et même des *madones*, fort peu idéales à mon avis, et d'habitude beaucoup trop réelles, mérite-t-il d'être nommé idéaliste, plus que Clouet ou Rigaud, qui ont idéalisé le portrait par la dignité historique, plus que Watteau ou Patel, qui ont idéalisé le paysage

par la fantaisie ou la gravité, plus que Greuze qui a idéalisé l'enfance par la grâce et l'adolescence par la pudeur? Tous ceux-ci pourtant sont rejetés pêle-mêle parmi les réalistes. Ce sont là des dénominations qu'il faut abandonner, qu'il faut proscrire, en tant que catégories et classifications, parce qu'elles introduisent dans l'art une notion fausse et dangereuse. « Les sciences, dit avec pleine raison M. Louis Pfau, daus son beau livre « *Études sur l'art* », sont d'accord sur leur principe, parce que la vérité logique ne peut être qu'une; l'art est l'objet de controverses sans fin, parce que la vérité esthétique n'a pas de bornes numériques. Il n'y a qu'*une* idée juste d'une chose; mais il y a plus qu'*un* idéal. C'est que l'idéal n'est pas un pur absolu comme l'idée; il fait bien abstraction de l'apparence, mais il ne peut se passer du phénomène; il a besoin de la forme extérieure, de la vie en chair et en os, car il vient du sentiment et va au sentiment, qui est, de sa nature, multiple et individuel. L'idée de la maternité, par exemple, ne peut être qu'une; mais l'art, en s'emparant de cette idée sous la forme de la Madone, en a fait des milliers d'images. L'art jouit donc d'une certaine latitude pour la conception de l'idéal; il peut, selon l'objet et le sentiment donnés, se tenir plus près des sens ou s'avancer davantage vers la pensée, sans sortir de son cercle. C'est ce qui a donné lieu aux dénominations : idéalisme et réalisme, deux mots qui sont complétement faux, si l'on veut en déduire une antithèse de principes. Il n'est pas permis de faire de cette antithèse logique deux principes contradictoires de l'art, d'autant moins que l'art a justement pour mission de les unir en les mettant d'accord. Par cette opposition, au contraire, on les sépare davantage; en poussant l'idéalisme vers une conception transcendante, et le réalisme vers une imitation mécanique, on les fait sortir tous les deux du domaine de l'art. »

Raphaël, en effet, serait bien surpris d'apprendre qu'il n'est qu'un idéaliste, lui qui mettait tant de relief et tant de couleur, oui, tant de couleur, à peindre la *Vierge au Poisson* ou la *Vierge de Saint-Sixte*, et Rembrandt ne serait pas moins étonné, je pense, s'il entendait dire qu'il n'est qu'un réaliste, lui qui, pour rendre les scènes de la Bible, cherchait et trouvait un idéal nouveau dans la traduction familière que Marnix de Sainte-Aldegonde avait faite des livres saints à l'usage de ses compagnons, les rudes et vaillants *gueux de mer*. Comme si, dans l'art, le réel pouvait se passer d'un idéal quelconque, et l'idéal s'exprimer sans le réel! Rien de plus absurde. Que l'on fasse de l'idéalisme et du réalisme les deux pôles de l'art, j'y consens. Mais à la condition d'ajouter aussitôt que ce sont deux frontières extrêmes entre lesquelles l'artiste est emprisonné, qu'il lui est interdit de franchir, et que toute œuvre d'art ne fait

qu'osciller entre ces deux pôles, sans pouvoir faire autre chose que s'approcher un peu plus, un peu moins, de l'un ou de l'autre, suivant la nature du sujet et le génie propre de l'artiste. Prions donc les rédacteurs de catalogues de laisser désormais ces divisions arbitraires, trompeuses et nuisibles, pour s'en tenir décidément à la simple dénomination des écoles. Nous insistons sur ce point, parce que, dans les arts comme dans les sciences physiques, la nomenclature est chose d'une extrême gravité; il faut aussi que, d'un bout du monde à l'autre, on puisse s'entendre en fait de qualifications, et se mettre au moins d'accord sur le sens des mots.

LOUIS VIARDOT.



LES COLLECTIONS DE M. LE DUC DE LUYNES[1]

LES MÉDAILLES.

TROISIÈME ARTICLE.

I.



Outre les types représentés en grand sur les deux faces de la pièce, il y en a d'autres de plus petite dimension, qui contribuent à donner beaucoup de charme et d'intérêt à la numismatique grecque. L'origine de ces petites figures est loin d'êtrepartout la même. Quelquefois, c'est le type principal des monnaies primitives qui devient accessoire. A Sidé de Pamphylie, par exemple, la *grenade*, qui décorait seule les anciennes médailles, se retrouve plus tard dans une proportion réduite à côté de la *Victoire*, devenue le type principal. Cet amoindrissement d'importance ne se remarque pas seulement dans l'emploi des symboles ; les figures de divinités y sont parfois sujettes. Ainsi, le *dieu à queue de poisson*, dans lequel on doit reconnaître le Bel-Itan des Phéniciens, et qui forme la décoration des plus anciennes monnaies d'Itanus de Crète, finit, sur les pièces plus récentes, par ne plus occuper qu'une très-petite place à côté de l'*aigle* (voyez les bois de la page suivante); ici, c'est le progrès de l'hellénisme qui a mis au second rang la divinité orientale.

Dans d'autres cas, les symboles accessoires servent à compléter l'idée exprimée par le type principal. Ainsi le territoire de Sybaris appartenait

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, livraisons d'Octobre 1863 et de Septembre 1864.

à une divinité terrible et destructrice; après la ruine de cette ville, les Athéniens, ayant bâti à la même place celle de Thurium, introduisirent sur les monnaies de la nouvelle cité la *tête de Minerve* ou Athéné, leur divinité éponyme; mais comme on voulait rappeler en même temps et honorer la déesse primitive, objet d'une terreur superstitieuse, on décora le casque de Minerve d'une figure de Scylla et on grava à l'exergue celle du rémora (ἐχενηΐς), poisson qui, malgré sa dimension exiguë, passait pour avoir la puissance d'arrêter la marche des vaisseaux dans la mer, de même que Scylla les entraînait et les brisait. C'est M. le duc de Luynes le premier, et après lui plus complétement mon père, qui ont établi ce fait important d'histoire religieuse, révélé par les monnaies.





MONNAIES D'ITANUS DE CRÈTE.

D'autres fois le type accessoire ne semble être qu'un jeu de l'artiste, qui a profité de l'occasion pour figurer une particularité propre à la nature locale. Tel est le cas de certaines pièces de Cyrène où l'on voit la *gerboise* posée sur une des feuilles de la *plante du silphium*, type principal et constant. Ces jeux, dont plusieurs peuvent avoir une signification religieuse, envahissent jusqu'aux représentations principales. On remarque ainsi *une face humaine* dessiné sur le *crabe* d'une rare médaille d'Agrigente. Sur les monnaies d'Emporium d'Espagne, M. le duc de Luynes a constaté une particularité étrange, qui avait jusqu'alors échappé à l'attention des numismatistes; c'est que la tête et les oreilles du *Pégase*, qui en forme le type, sont souvent disposées de telle manière qu'en examinant bien on arrive à y reconnaître *un génie ailé*, qui semble accroupi sur l'encolure du cheval. Certaines oboles de Marseille, sur la joue de la *tête d'Apollon* du droit, offrent, en guise de favoris, des lettres grecques très-fines imitant les poils de la barbe, lesquelles semblent être des initiales de noms de graveurs.

Enfin, lorsqu'un même type, tel que celui d'une métropole ou celui d'un prince puissant, a dû être adopté par un grand nombre de villes, l'émission particulière à chacune se distingue, non-seulement par les légendes, mais souvent aussi par les types accessoires. Sous ce point de vue

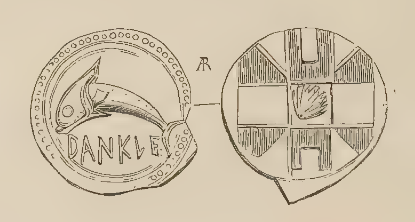
il importe d'étudier la série des villes confédérées avec Corinthe pour l'expédition de Timoléon contre le tyran Denys de Syracuse, celle de la Ligue Achéenne, et surtout les statères d'or et les tétradrachmes d'argent frappés au nom d'Alexandre le Grand, dans le champ desquels, à côté de la *Victoire* et du *Jupiter aétophore,* on rencontre les symboles d'une quantité de villes grecques et asiatiques, comprises depuis la Chersonèse Cimbrique jusqu'à l'Égypte dans une direction, et depuis l'Acarnanie jusqu'aux rives de l'Indus dans l'autre sens. L'origine la plus commune des symboles accessoires sur les médailles des villes se rattache à l'usage, prouvé par les fameuses Tables d'Héraclée, qu'avaient les magistrats de choisir un symbole particulier, plus ou moins directement en rapport avec leur nom, qui devenait comme le complément de leur signature.

II.

Le genie hellénique resta fidèle aux règles que nous venons d'esquisser, tant que dura l'indépendance des villes grecques; partout où se perpétuèrent les formes de l'autonomie, les influences étrangères ne modifièrent que très-peu les anciennes habitudes. Au contraire, dans la série dite des *impériales grecques,* — que les fins amateurs de l'art, comme M. le duc de Luynes, dédaignent, bien qu'elle fournisse sous d'autres rapports d'amples sujets d'études — les types compliqués, purement allégoriques, historiques et topographiques sont indéfiniment multipliés. A tel point qu'un savant architecte anglais, M. Donaldson, a pu consacrer un ouvrage entier à l'étude des monuments d'architecture retracés sur les impériales grecques et les monnaies de coin romain.

Rien de semblable n'avait eu lieu dans les beaux siècles de l'art, à l'exception de la médaille vraiment topographique de Zanclé, l'ancienne Messine, dont on trouvera la figure à la page suivante et qui représente en plan la fameuse *faux* dont le port de cette ville dessine la forme, avec le relief des édifices construits tout autour du port (encore la faux, δρέπανον, est elle-même un emblème mythologique); à l'exception aussi du petit nombre de pièces sur lesquelles on voit des tombeaux ou d'autres édifices de forme pyramidale. Le type de la délicieuse monnaie de Térina dans la Grande-Grèce, qui figure en tête de lettre au commencement de cet article, combine très-ingénieusement la représentation d'un des monuments principaux de la ville avec un sujet mythologique. On y voit *la Victoire* remplissant une hydrie à la

fontaine *Agé*, — désignée par son nom, ΑΓΗ — qui jaillit d'une ouverture en forme de mufle de lion. Quant à la reproduction des chefs-d'œuvre de la sculpture, cet usage remonte à la plus ancienne époque et se justifie par les plus illustres exemples. Ainsi à Athènes, le buste de la Minerve qu'on avait érigé dans le temple brûlé par les



MONNAIE DE ZANDÉ-MESSINE.

Perses fut remplacé par le buste du colosse chryséléphantin de Phidias, à partir du premier anniversaire séculaire de la dédicace de ce colosse par Périclès. La tête du fameux Jupiter d'or et d'ivoire d'Olympie décore les plus belles pièces d'argent des Éléens (voyez le fleuron placé à la fin de cet article). Les graveurs des monnaies n'étant pas au premier rang des artistes, surtout hors de la Sicile et de la Grande-Grèce, puisque les historiens de l'art n'ont pas pris la peine de nous transmettre le nom d'un seul d'entre eux, devaient emprunter communément les types dont ils faisaient usage aux monuments de grande dimension. En agissant ainsi, ils se conformaient au sentiment de la vénération et de l'admiration publiques, et trouvaient un appui pour leur propre inexpérience. Mais ces emprunts, dont chaque jour on acquiert des preuves multipliées, ne se faisaient pas sans un degré considérable de liberté, à la différence de ce qui se pratiqua sous la domination romaine, où les villes ne se proposèrent plus d'autre but que de répandre la connaissance des chefs-d'œuvre qu'on leur avait laissés, et qui faisaient encore leur gloire et leur richesse.

En somme, le génie grec, tant qu'il n'a pas subi d'influences étrangères, a voulu que la monnaie fût avant tout une œuvre d'art et que tout ce qui s'y rattache fît partie d'une composition harmonieuse dont rien ne dérangeât l'heureuse symétrie. Aussi les Grecs n'ont-ils jamais admis que l'indication des valeurs et des divisions monétaires prît place sur le champ des pièces ; c'est un des caractères de la monnaie purement hellénique qu'on n'y voit ni points ni chiffres. Dans le plus grand nombre des cas, les indications de ce genre manquaient totalement ; quelquefois elles résultaient de combinaisons, ou naïves, ou ingénieuses, mais qui n'excluaient

jamais l'élégance. Sur les plus anciennes monnaies d'Athènes, par exemple, et sur quelques-unes de celles de la Béotie, *la moitié d'un vase, d'un cheval, d'un bouclier,* indique la moitié de la pièce sur laquelle ces emblèmes sont figurés tout entiers. M. le duc de Luynes a remarqué le premier que le nombre des chevaux du char, sur le revers des monnaies d'argent de Syracuse, servait à désigner le nombre de drachmes dont se composait chaque pièce. Quelquefois certains types paraissent affectés à certaines valeurs; tel est le cas de la série d'argent d'Athènes frappée entre le temps de Cimon fils de Miltiade et celui de Démosthène.



TÉTRADRACHME D'AGATHOCLE.

Les Grecs n'ont également employé sur leur monnaies qu'avec une extrême réserve, et sous une forme idéale et symbolique, les indications historiques. C'est en grande partie ce qui rend si difficile le classement chronologique des autonomes d'une même ville. Nous avons déjà cité la manière dont les Tarentins célébrèrent l'arrivée d'Alexandre roi d'Épire. Quand Timoléon eut rendu la liberté aux Syracusains, ils firent frapper une monnaie d'or dont le type principal est la tête de *Jupiter libérateur*, avec l'inscription ΖΕΥΣ ΕΛΕΥΘΕΡΙΟΣ. Plus tard Agathocle, voulant laisser sur sa monnaie un souvenir de la défaite des Carthaginois, y fit représenter *la Victoire élevant un trophée composé d'armes puniques.* Ce qu'il y a de positif dans cette indication était déjà une altération grave aux principes qui avaient jusque-là présidé à la décoration de la monnaie.



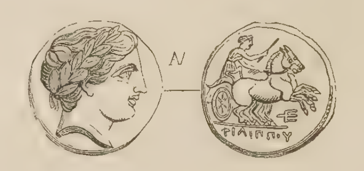
MONNAIE DES LOCRIENS.

Cette tendance, qui se prononçait de plus en plus, conduisit à la pure

allégorie, lorsque le niveau de l'art avait déjà commencé à fléchir. Locres, se soumettant aux Romains, en donna un des premiers exemples; elle fit représenter au revers de sa monnaie *la personnification de Rome*, avec l'inscription ΡΩΜΑ, et l'image allégorique de *la fidélité* des vaincus, ΠΙΣΤΙΣ. Peu de temps auparavant, après la défaite des Gaulois, Antigone Gonatas, roi de Macédoine, avait orné ses monnaies *d'un trophée d'armes gauloises qu'élève le dieu Pan*, en souvenir de la terreur panique qui s'était emparée des soldats de Brennus. C'était plus grec et plus fier.

III.

Nous avons énoncé dans le premier de nos articles un fait qui nous semble incontestable : c'est que les Grecs ont été les inventeurs de la monnaie. Il en résulte que les autres peuples, sans exception, doivent avoir été leurs imitateurs. Tel fut le cas des Gaulois, nos ancêtres, dont le monnayage est représenté dans la collection donnée par M. le duc de Luynes à la Bibliothèque impériale, par la riche et célèbre série formée par M. le marquis de Lagoy, l'un des premiers fondateurs de la science de la numismatique gauloise. Ayant rapporté de leur expédition en Grèce, où ils avaient pillé les trésors du temple de Delphes, une masse énorme de *philippes* d'or, les Gaulois continuèrent pendant plusieurs siècles à en



STATÈRE DE PHILIPPE.

fabriquer des imitations plus ou moins fidèles, qui s'éloignaient chaque fois davantage du modèle primitif. Nous plaçons ici la figure d'un des statères d'or de Philippe de Macédoine, qui servirent de point de départ à la numismatique de nos ancêtres, et en parallèle une des imitations les plus dégénérées, frappée dans la contrée que l'on appelait alors Armorique et qui comprenait, avec la Bretagne, la plus grande partie de la Normandie.

Pour les Gaulois, comme pour les autres peuples étrangers à la civili-

sation, le type principal n'avait plus aucune signification propre, il ne valait que par son aspect; il était la garantie matérielle de la monnaie. Cette reproduction sans intelligence de certains types consacrés par une longue circulation est un fait important de la numismatique, non-seulement dans l'antiquité mais dans le moyen âge. Il est nécessaire de bien s'en pénétrer à l'avance, afin de ne pas se consumer en efforts pour trouver le sens de choses qui n'en ont pas par elles-mêmes.



MONNAIE GAULOISE DE L'ARMORIQUE.

Les *plagia barbarorum* — c'est le nom qu'on leur a donné — dont nous venons de parler ne peuvent tromper un œil exercé; l'inexpérience des imitateurs se trahit au seul aspect de ces pièces; il n'en est pas de même de quelques-unes de celles que les artistes grecs de la Sicile exécutèrent pour les Carthaginois, maîtres d'une grande partie de l'île. Plusieurs de ces artistes choisirent avec goût des emblèmes empruntés aux traditions puniques, *le palmier, le lion, le cheval,* qui décoraient déjà les monnaies frappées à Carthage même, *la tête de Didon,* etc. Mais d'autres ne firent



TÉTRADRACHME CARTHAGINOIS DE LA SICILE.

que copier, non sans beaucoup de talent, des monnaies de Syracuse. Sur ces pièces, *la tête d'Aréthuse* et *le quadrige* du revers n'avaient aucune signification pour les Carthaginois. La série des monnaies puniques de la Sicile est très-riche et composée, comme toujours, de magnifiques exemplaires dans le médaillier de M. le duc de Luynes; il en est de même du monnayage propre de la cité qui disputa si longtemps à Rome l'empire

du monde. En général, la numismatique ancienne des peuples orientaux constitue une des principales richesses de cette admirable collection; le noble académicien est en effet le premier qui ait fait, chez nous, entrer dans une voie scientifique cette branche de l'étude des monuments monétaires de l'antiquité, encore dans le chaos il y a vingt ans, et aujourd'hui si développée.

Les peuples de l'Italie, dont la numismatique, après celle de l'Orient, était l'objet d'une des prédilections de M. le duc de Luynes, ont connu la monnaie par les colonies de la Grande-Grèce. La destruction de Sybaris, ville dont on a des monnaies incuses en grand nombre, survenue dans l'année 511 av. J.-C., suffit pour constater l'antériorité de la monnaie grecque dans cette partie de l'ancien monde. Comme d'ailleurs nous ne possédons pas d'as romain qui puisse remonter beaucoup au delà de la prise de Rome par les Gaulois (390 av. J.-C.), et comme tous les as italiques, ainsi que l'a surabondamment démontré mon père, sont postérieurs à ceux de Rome, l'intervalle de plus d'un siècle qui existe entre la destruction de Sybaris et l'expédition du premier Brennus ne rend admissible aucune des suppositions qui ont fait de l'*æs grave* une invention indépendante de toute influence grecque. Les raisons d'art viennent à l'appui de cette opinion; les as de Rome et du Latium ont été exécutés par des artistes élevés à l'école des Grecs. Cependant si la monnaie de bronze existait déjà en Grèce à l'époque de l'invention de l'*æs grave*, elle n'y avait reçu encore qu'un très-faible développement. Des pièces coulées et non frappées, d'une dimension aussi forte que les as, constituaient de plus, en quelque métal que ce fût, une nouveauté considérable. Toutefois il n'y avait pas encore là de déviation aux règles de l'art. Ce qui fait, sous ce rapport, la différence des as et de leurs divisions d'avec la monnaie grecque, c'est l'indication matérielle des valeurs au moyen de chiffres, de lettres ou de globules. Ces signes, adoptés par les Étrusques de Populonia, se propagèrent avec l'influence romaine dans la Grande-Grèce, et les Mamertins les portèrent en Sicile.

Un autre changement notable consista dans l'introduction des sujets positifs. Le système de l'*æs grave* en offre un exemple chez les Gaulois Senones d'Ariminum qui représentent, au lieu d'un dieu ou d'un héros, *le buste d'un guerrier de leur nation;* autant en font les Samnites, les Mamertins de Sicile, les Campaniens et les peuples ligués contre les Romains, qui eux-mêmes s'associent de bonne heure à cette tendance. Une monnaie d'or, frappée au nom de Rome dans la Campanie à l'époque où la ville éternelle s'empara de la souveraineté de ce pays, retrace la scène de *la conclusion de l'alliance entre les Romains et les gens de*

Capoue. Une pièce de bronze de la ville d'Atella, fabriquée au temps de l'invasion d'Annibal, représente *un habitant de la ville et un Carthaginois jurant l'alliance sur le corps de la victime immolée pour donner la consécration religieuse au serment;* un autre montre l'*éléphant* qui servait de monture au vainqueur de Cannes :

Quum lucana ducem portabat bellua luscum.

Sur les monnaies de la Guerre Sociale, on voit alterner le type allégorique du *taureau italiote terrassant la louve romaine,* et le type positif de *la réunion des délégués des cités de l'Italie jurant la ligue contre la tyrannie de Rome.* Une autre pièce de la même série offre à nos regards *le débarquement de Marius à son retour d'Afrique.* Mais le plus curieux peut-être des types historiques du monnayage italiote est celui de la pièce de bronze d'Aquilonia dans le pays des Samnites, que nous avons fait reproduire dans le bois ci-joint. On y voit au revers *un guerrier casqué, armé de pied en cap, et tenant à la main une patère avec*



MONNAIE D'AQUILONIA.

laquelle il paraît faire une libation. Or, au temps même qu'indique le style de cette pièce, la ville dont elle porte le nom fut le théâtre d'un grand fait historique, dont Tite-Live nous a conservé le souvenir.

En 295 av. J.-C., la ligue samnite, affaiblie et déconcertée par une série de défaites successives, voulut, au moyen d'un effort vigoureux, rétablir en sa faveur la balance de la guerre. Les troupes qu'elle leva eurent ordre de se réunir dans Aquilonia. Les chefs crurent pouvoir, par des cérémonies superstitieuses, enchaîner plus étroitement le soldat à son drapeau : on disposa des tentes de toile, *lintea,* sous lesquelles chaque guerrier était séparément conduit; le sol était jonché de victimes; si le soldat refusait de prêter le serment qu'on lui demandait de mourir à son poste, il tombait aussitôt percé mortellement sur les corps des hommes et des animaux amoncelés autour de lui. Ceux qui traversèrent cette épreuve sanglante formèrent ce qu'on appela la *legio linteata,* et opposèrent en effet une résistance désespérée à l'attaque des Romains.

Et maintenant, après avoir lu ce récit tiré du xe livre de Tite-Live, est-il possible de méconnaître dans le type de notre médaille d'Aquilonia l'image d'un des soldats de la *legio linteata*, conduits l'un après l'autre sous la tente sacrée et se dévouant à la défense de la patrie par un sacrifice solennel? La coïncidence du témoignage de l'historien romain et de la représentation monétaire est trop complète et trop frappante pour pouvoir être fortuite.

La série d'argent et d'or de la République romaine, à laquelle on donne improprement le nom de *série des monnaies consulaires*, offre la transition du système des autonomes grecques à celui des Romains de l'empire. D'abord les types de la monnaie d'argent, les deniers au *bige* ou *bigati*, les pièces de trois sesterces à *la Victoire* ou *victoriati*, les monnaies, multipliées jusqu'à la monotonie, qui montrent d'un côté *la tête de Rome* et de l'autre *les Dioscures à cheval*, sauf l'indication des valeurs, demeurent fidèles aux principes de la numismatique grecque. Mais peu à peu, dans la décadence des institutions, les triumvirs monétaires prennent plus de liberté, et, après l'introduction de types destinés à rappeler des événements glorieux pour l'État, arrivent des allusions à l'histoire particulière de la famille des triumvirs. Les symboles parlants se multiplient, et l'on parvient ainsi à l'époque où ceux qui se disputaient l'empire de la République firent de la monnaie le signe politique de leur puissance.

IV.

Dans notre précédent article, nous avons expliqué comment les portraits humains s'étaient introduits dans la monnaie grecque. L'étude attentive de toutes les séries royales prouve que jamais l'idée de l'apothéose ne fut étrangère à cet usage. Dans la monarchie des Perses, où il prit naissance, le roi était considéré comme un dieu, comme l'émanation d'Ormuzd et son représentant sur la terre. C'est à ce titre que sa figure devient le type principal et constant de la monnaie destinée à circuler dans l'empire des Achéménides. On y représentait le prince régnant, en pied, vêtu du costume de guerre et tenant l'arc, ou bien monté sur son char et parcourant les villes de son empire dans toute la pompe royale, telle qu'Hérodote décrit le cortége de Xerxès. Ce ne fut que sous le règne d'Artaxerxe Mnémon, longtemps après l'époque où les Grecs avaient commencé à placer des têtes de divinités sur leurs espèces monétaires, qu'à

Lampsaque et dans quelques autres villes où prédominait l'influence du goût hellénique on substitua le profil du roi à son image complète.

Dans les pays proprement grecs, jusqu'à Alexandre, les rois s'étaient contentés d'inscrire leurs noms sur la monnaie, presque toujours sans l'addition du mot ΒΑΣΙΛΕΩΣ, pour lequel l'esprit hellénique éprouvait tant de répugnance. Le conquérant de l'Asie fut le premier Grec qui plaça son portrait sur les monuments numismatiques ; encore ne le fit-il qu'en déguisant ses traits sous les attributs d'Hercule, de qui la race des souverains de la Macédoine prétendait descendre. Même après Alexandre



TÉTRADRACHME D'ALEXANDRE LE GRAND.

la monnaie de bronze ne reçut que rarement l'effigie royale, et dans l'argent comme dans l'or on revint assez souvent aux types religieux ou mythologiques. La figure des rois est d'ailleurs fréquemment accompagnée de symboles divins, tels que couronnes radiées ou de feuillages, égides, etc. Mais à mesure qu'on s'avance dans la suite des temps, sous l'influence de l'école de Lysippe et de ses successeurs, les effigies royales devinrent de plus en plus individuelles et de plus en plus humaines. La tête d'Alexandre était encore idéalisée : c'était presque celle d'un dieu. Moins de deux siècles après, la tête de Philippe V, roi de Macédoine, sur l'admirable statère d'or que nous reproduisons ici, n'est plus qu'un simple portrait.



STATÈRE DE PHILIPPE V

Les villes de l'Asie continuèrent pendant plusieurs siècles la monnaie d'Alexandre avec son nom et ses traits divinisés. Lysimaque, durant tout

son règne, fit représenter sur ses espèces le héros macédonien, avec les cornes de bélier qui le désignaient comme fils d'Ammon. Les rois de Pergame n'admirent comme type monétaire que l'effigie de Philétère, le fondateur de leur monarchie; leurs propres noms furent enveloppés dans des monogrammes, et c'est tout au plus si les derniers de ces princes firent subir aux traits de Philétère une modification qui rappelait leur propre physionomie. La puissance de cette dynastie fut surtout fondée sur le respect extérieur qu'elle ne cessa d'affecter pour l'autonomie des cités grecques. A ce prix, les Attales et les Eumènes avaient partout des garnisons, accumulaient les bénéfices de la monnaie et se maintenaient à un haut degré d'influence entre les dynasties rivales.

En un mot, l'usage de placer sur le numéraire lancé dans la circulation l'effigie du souverain régnant ne fut jamais franchement et complétement adopté par les Grecs.

Mais les monarchies issues de l'empire d'Alexandre, dont on ne peut étudier les séries nulle part mieux que dans la collection de M. le duc de Luynes, avaient frayé la voie aux empereurs romains, et ceux-ci purent, sans renoncer aux formes républicaines, faire de la présence de leur effigie sur la monnaie un droit constant et général. De là résulta la subordination absolue des types du revers à la pensée politique du prince régnant; dès lors la religion n'y occupa plus qu'une place secondaire, et les créations idéales n'y furent pour la plupart que de simples allégories. Aussi quand le paganisme fut abandonné, au lieu d'un changement brusque dans le caractère des sujets gravés au revers de la monnaie, il n'y eut qu'une transition graduelle, favorisée par le maintien de certains personnages purement allégoriques, principalement ceux de Rome et de la Victoire. A l'exception de la croix, les types exclusivement chrétiens, tels que ceux du Christ, de la Vierge et des Saints, ne parurent sur la monnaie que longtemps après la victoire de l'orthodoxie sur les Iconoclastes.

FRANÇOIS LENORMANT.

(La suite prochainement.)



ESSAI BIBLIOGRAPHIQUE

SUR LES

ANCIENS MODÈLES DE LINGERIE, DE DENTELLES ET DE TAPISSERIES

GRAVÉS ET PUBLIÉS

EN FRANCE, EN ALLEMAGNE ET EN FLANDRE[1]



Il nous serait très-facile de commencer cet article par des questions telles que celles-ci : Les anciens ont-ils connu la dentelle et la tapisserie sur canevas ? Les dames grecques et romaines s'adonnaient-elles par goût ou par loisir à ce travail ? Le *Textile pinnatum*, le *Textilis acupictus*, l'*Acutextilis*, le *Ventus textilis* de Pétrone, les *Textiles picturæ* de Valère-Maxime étaient-ils les dentelles et les tapisseries des anciens ? Mais que le lecteur se rassure, notre intention n'est pas de discuter ces graves questions : nous en laisserons le soin aux Jubinal, aux Francisque Michel, qui s'en acquittent à merveille en portant la lumière sur ces points obscurs de l'histoire artistique des anciens. L'humble sujet que nous traitons ici ne nous fera pas monter si haut ni viser si loin. Notre étude est et restera purement bibliographique.

Au risque de nous heurter contre l'écueil que nous avons signalé ailleurs en posant des questions de priorité souvent oisives, quand elles

1. Voir, dans la livraison d'octobre 1863, l'*Essai bibliographique sur les anciens modèles de lingerie, de dentelles et de tapisseries gravés et publiés aux* XVIe *et* XVIIe *siècles en Italie.*

ne sont pas nuisibles à la recherche de la vérité historique, il nous faut pourtant toucher ici à cette corde délicate. La bibliographie, s'appuyant sur des dates positives, a l'avantage incontestable de pouvoir braver impunément ce danger, et nous affirmerons que le recueil avec date certaine qui nous offre les premiers dessins gravés, soit sur bois, soit sur métal, à l'intention des brodeurs et des fabricants de dentelles, c'est *le Tagliente* de 1528. On pourrait peut-être faire remonter plus haut plusieurs éditions sans date de Vavassore, ainsi que le *Burato* de Paganino; mais nous n'insisterons pas sur ces éditions sans date, qu'il faut avoir sous les yeux pour y puiser la même conviction. Nous exposerons plus loin les raisons qui nous permettent aussi de croire que Léonard de Vinci fit avant Albert Dürer les *Labyrinthes.* Après l'Italie, c'est l'Allemagne qui vient avec l'ouvrage de Peter Quentell, de Cologne, publié en 1529. La France n'arrive que l'année suivante avec *la Fleur de la science de portraicture, etc., Paris,* 1530. Il faut reconnaître tout d'abord que ce retard de quelques mois est largement compensé par le goût exquis des compositions et la finesse du dessin qui rappelle le style si délicat de l'école ornemaniste de Fontainebleau. Nous retrouverons plus tard ce goût délicieux dans d'autres ouvrages français, et même en Italie avec l'ouvrage d'Ostans. Dès 1583, on revoit dans les nombreuses éditions du Vinciolo la tradition italienne pure et simple, et ce fait se continue pendant tout le siècle suivant. Les Flandres, où pourtant ces industries de la dentelle et de la tapisserie furent si florissantes et si lucratives, n'eurent de modèles gravés qu'en l'année 1597, pendant laquelle fut édité l'ouvrage de Glen, qui n'accuse qu'une pâle imitation, quand il n'est point une copie servile des planches du Vinciolo.



— RECUEIL SANS DATE CERTAINE. —

1. « Essay des merveilles de nature et des plus nobles artifices, etc., par René François » (jésuite, nommé Étienne Binet). Ce volume contient un chapitre sur les ouvrages de broderie; mais, ne l'ayant jamais vu, nous n'oserions affirmer qu'il soit accompagné de planches.

— 1529. —

2. « Eyn neu kunstlich Buch.... » (en allemand). « Nouveau livre artistique dans lequel sont gravées 138 figures de modèles pour toutes sortes de broderies. Livre

très-utile aux brodeurs, aux femmes et aux filles pour bien apprendre cet art. — Cöln-Peter Quentell 1529, in-4° goth., fig. en bois. » Le volume est composé de 24 ff. sign. A... F..., entièrement remplis par des dessins de broderies, sauf le premier (qui contient le titre et un portrait de Charles V au verso) et la dernière page avec un alphabet. M. Libri, dans le catalogue de la partie réservée de sa collection vendue à Londres en 1862, dit : « Nous ne connaissons pas d'autre livre aussi ancien contenant des modèles de broderies. » On voit dans l'ancien *Cabinet de l'Amateur*, Paris 1843, p. 328, que la plus ancienne suite de broderies qui se trouve dans la grande collection de modèles gravés de la Bibliothèque impériale de Paris a paru en 1566, c'est-à-dire trente-sept ans après celle que nous décrivons ici. » Si le *Cabinet de l'Amateur* se trompe, M. Libri n'a pas raison non plus. On verra plus loin qu'il y a une édition italienne citée par Brunet — l'*Opera nuova* du Tagliente, Venise 1528. Les deux *Burato* du Paganino sont, avec ceux non datés du Vavassore (n°s 1, 2, 3, 4, 5, de notre travail sur les modèles italiens, *Gazette des Beaux-Arts*, t. XV, p. 342), très-probablement plus anciens.

— 1530. —

3. « La Fleur de la Science de portraicture, et patrons de broderie façon arabique et italique. » — Paris, 1530, in-4° (cat. Picard). Cette date est bien plus ancienne que celle du Vinciolo, 1587, que M. Alvin nous donne pour le plus ancien livre de ce genre imprimé à Paris, et que celle du *Trésor des patrons*, etc., Lyon 1585, qu'il affirme être le plus ancien livre publié en France sur ces matières.

— 1532. —

4. « Eyn neu kunstlich Buch, etc. » (voir le n° 2 de cette partie), 2me édition donnée par Quentell, de Cologne, 1532. Même nombre de feuilles ainsi que de planches. (Un très-bel exemplaire était, en 1862, chez M. Bigazzi, de Florence.

— 1546. —

5. « Livre de Moresques, très-utile et nécessaire à tous orfévres, tailleurs, graveurs, painctres, tapissiers, brodeurs, lingières et femmes qui besongnent de l'esguille. Paris, Gormont, 1546. » In-folio avec fig. sur bois.

— 1549. —

6. « La Fleur des patrons de lingerie, à deux endroits, à points croisés, à point couché et à point picqué; en fil d'or, fil d'argent, et fil de soye ou aultre en quelque ouvrage que ce soit en comprenant l'art de broderie, et tissoterie ou tissuterie (*sic*). Lyon, Pierre de Sainte-Lucie, 1549. » Petit in-4° goth., fig., cat. La Vallière, en 4 vol., n° 2204. Livre d'un très-grand intérêt pour l'histoire de la fabrication des étoffes, ainsi que des broderies et dentelles en France. On en cite une édition de 1539, dans le Moyen Age et la Renaissance, par M. Seré, mais nous croyons qu'on se trompe d'une dizaine d'années et qu'il s'agit toujours de l'édition de 1549. Voilà donc, jusqu'à présent, le premier volume de ce genre imprimé à Lyon et antérieur de trente-six ans à l'ouvrage d'Ostans : *Trésor des patrons*, etc., que M. Alvin nous donne, non-seulement pour le premier livre sur ces matières publié à Lyon, mais aussi pour le premier en date de toute la France.

— 1554. —

7. « Variarum protractionum[1], quas vulgo *Maurusias* vocant[2] omnium antehac excusarum libellus longe copiosissimus pictoribus, aurifabris, polymitariis[3], barbaricariis[4] variisque id genus artificibus *etiam acu operantibus* utilissimus nuncque primum in lucem editus anno 1554. Balthazar Sylvius[5] (Dubois) fecit. Io. Theodor et Io. Israel de Bry excud. » In-4° obl. Un exemplaire à la Bibliothèque impériale, un second à Milan dans la bibliothèque Belgiojoso, et un troisième dans notre cabinet. 23 feuilles oblongues gravées sur cuivre, y compris le titre[6].

— 1568. — 1569. —

8. « Das new Modelbuch (en allemand). Nouveau livre de modèles de toutes espèces de coutures et broderies, illustré de patrons très-variés, etc., ouvrage d'une grande utilité aux brodeurs en soie ainsi qu'aux couturières en général. Imprimé à Francfort-sur-le-Mein, l'an 1568, in-4°. » Au dernier feuillet le nom de l'imprimeur, *Nicolas Basser*, dont le portrait, avec le chiffre N. B., se voit au titre. L'exemplaire que nous décrivons est composé de 40 feuilles y compris le frontispice, ainsi que les deux derniers dont l'un contient une conclusion, tandis que l'autre est blanc. Sign. A... N. Les planches sont de la grandeur des pages.

« Model-Buch; Zweiter Theil : Frankfurt am Mayn, 1569. » In-4° obl., titre gravé et imprimé, suivi de 44 feuilles de planches.

— 1584. —

9. « Dominique de Sara. Le livre de lingerie enseignant le noble et gentil art de l'esguille.... » Paris, Ierosme de Marnef, 1584; in-4°. N'ayant jamais vu ce livre, il nous est impossible de dire s'il contient des dessins gravés.

— 1585. —

10. *Ostans* (Jean), *Ostrans* et de nouveau *Ostaus*, et même *Ostave*[7]. « Le Trésor des patrons contenant diverses sortes de broderies et lingeries, pour coudre avec grande facilité et pour ouvrer en diverses sortes, et picquer avec l'esguille, pulvériser par-dessus, et faire ouvrages de toutes sortes de pointes. Lyon, Ben. Rigaud, 1585. » In-4° men-

1. Entrelacs, méandres, arabesques.

2. Moresques. Voyez Ducange, *Glossarium mediæ et infimæ latinitatis*, qui cite ce livre à propos du mot MAURUSIAS.

3. Tisserands.

4. Damasquineurs, azziministes, etc.

5. Il est ainsi nommé à la page 104 du dernier ouvrage de M. Firmin Didot : *Essai sur l'histoire de la gravure sur bois*. Paris, 1863.

6. Catherine de Médicis ou bien Louise de Lorraine, femme de Henri III. M. Alvin est victime d'un *lapsus calami* en disant, *Marie de Médicis* née à Florence en 1573, et femme de Henri IV en 1600, âgée seulement de dix ans en 1587. Les portraits des rois et reines de France, dont les volumes du Vinciolo sont ornés se réduisent à trois : Catherine de Médicis, Louise de Lorraine et Henri III. Ces mêmes portraits sont reproduits dans les éditions postérieures données au XVIIe siècle, sous les règnes de Henri IV et de Louis XIII.

7. *Bosch* en flamand, et aussi *Bos*.

tionné dans la Bibliothèque française de Du Verdier. Édition de Rigoley de Juvigny, tome II, pag. 485, art. Jean Ostans. — Il a été question de cet artiste éditeur dans la partie italienne de cet *Essai*, aux nos 32 et 34. Ostans a fait un assez long séjour à Venise où nous le voyons, en dehors des ouvrages déjà mentionnés, donner en société avec Pierre Valgrisi plusieurs livres ornés de gravures, entre autres le suivant : « Contemplatio totius vitæ et passionis Domini nostri Jesu Christi. Venetiis, 1557, in-4°, fig., apud Johannem Ostaum et Petrum Valgrisium. » Les cinquante gravures sur bois qui ornent cet ouvrage sont d'une exécution très-remarquable. (Voir Brunet.)

— 1587. —

11. « Les singuliers et nouveaux pourtraicts du seigneur Frederic de Vinciolo, Vénitien, pour toutes sortes d'ouvrages de lingerie, dédié à la Royne[1], *de rechef et pour la troisième fois augmenté*, etc., outre le réseau premier, etc., chose non encore vue ni inventée..., à Paris, par Jean Le Clerc le jeune, rue Chartière, au chef Saint-Denis, près le collége de Coquerel, avec le privilége du Roi, 1587. » Peu d'ouvrages de ce genre ont été si souvent reproduits pendant le xvie et le xviie siècle. Les deux éditions italiennes 1589 et 1658 de Thurin, *Éléazar Thorrizi* ou *Thommissi*, dont M. Alvin n'a connu que la première, ne sont peut-être que des reproductions ou contrefaçons toujours françaises avec la fausse date de Turin, dans le but d'éluder les priviléges. En examinant mieux ces volumes dans la Bibliothèque du roi d'Italie et dans celle de l'Université, à Turin, nous devons faire amende honorable et nous ranger à l'opinion de M. Alvin, mais pour d'autres raisons. L'aspect général de l'impression, le papier, les marques de filigrane, les caractères, dont la forme est toute lyonnaise, nous font restituer à la France ces deux éditions prétendues turinoises. Mais il y avait lieu d'hésiter, car Turin n'avait nullement à cette époque un aspect italien, on y parlait généralement la langue française, surtout à la cour, dont les mœurs et les goûts étaient français. Les livres imprimés dans cette partie de l'Italie depuis 1474, subissant l'influence générale, ont été très-souvent confondus avec les éditions lyonnaises, savoisiennes et genevoises, et réciproquement. Notre savant ami le comte Manzoni, dans ses *Annali tipografici Torinesi del secolo XV*, rectifie plusieurs de ces méprises, ce qui n'est pas le moindre mérite de cette excellente monographie. Lorsque M. Alvin dit qu'un éditeur italien aurait employé la langue italienne, il a raison pour toute l'Italie d'alors, Turin étant excepté. Comme on le voit, la future capitale provisoire du royaume d'Italie était alors bien loin de s'attendre à un tel honneur. — Nous comptons dix à onze éditions de cet ouvrage du Vénitien Vinciolo, qui a eu tant de succès à la cour de France : 1587, 1588, 1589, 1595, 1598, 1603, 1606, 1613, 1623, 1658, et nous croyons qu'en cherchant bien on en trouverait d'autres encore[2]. Plus ou moins complètes et riches en planches, ces éditions donnent toujours les mêmes dessins, à l'ex-

1. Plusieurs pièces parmi les faïences dites de Henri II sont ornées d'entrelacs dont le dessin se trouve dans cet ouvrage de B. Sylvius.

2. En effet, le titre de cette édition de 1587 porte : *De rechef et pour la troisième fois*. Dernièrement aussi, M. Brunet dit avoir vu un exemplaire daté de 1612, et il décrit une édition de Basle, par Louy Roy, 1599, in-4° obl. de 48 feuilles. Voir aussi Papillon, Heller et autres historiens plus modernes de la gravure sur bois.

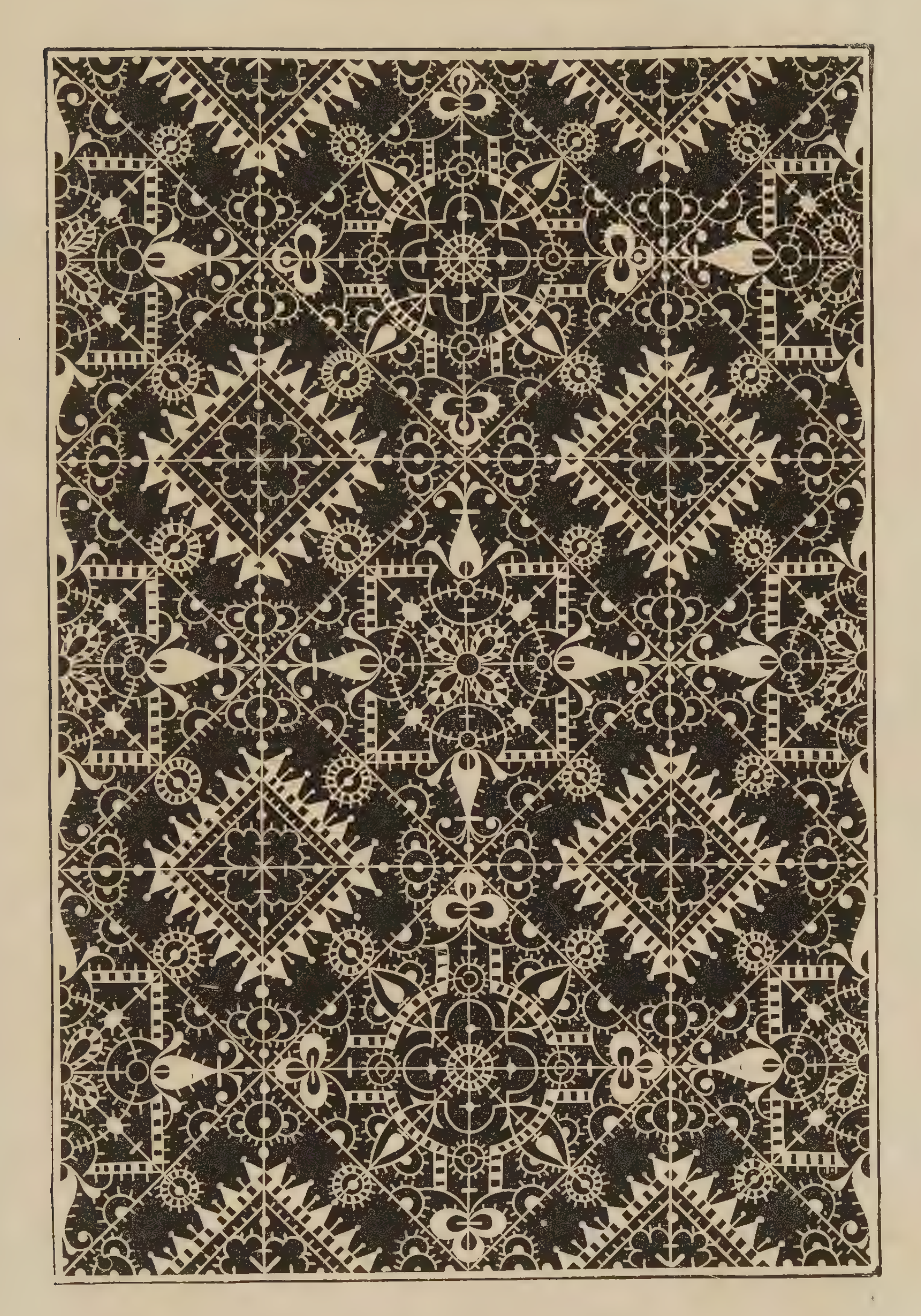
ception de celles de 1603 et 1658, qui présentent des différences notables que nous ferons connaître sous leurs dates respectives[1].

Frédéric de Vinciolo était Vénitien de naissance, ainsi qu'il le dit dans le titre et la dédicace de son livre; mais sa famille était originaire de Pérouse, où nous voyons des citoyens illustrer ce nom dès le XIIIe siècle. Boccace, dans la dixième nouvelle de la cinquième journée de son *Décaméron*, met sur le compte d'un « Pierre de Vinciolo », riche propriétaire de Pérouse, des mésaventures conjugales du dernier comique, et qu'il emprunte en partie à Apulée. Hieronymus Morlinus a aussi traité ce même sujet dans les nouvelles trente et unième et trente-troisième de son recueil plus que facétieux. Il paraît que notre Vinciolo était venu en France à la suite de Catherine de Médicis, qui le combla de faveurs. M. Louandre, dans l'introduction de son livre sur les arts somptuaires avance, d'après Brantôme, que la reine Catherine accorda à F. de Vinciolo le droit exclusif de fabriquer et de vendre les *fraises*, autrement dites collerettes godronnées, dont l'usage avait été importé en France d'Italie avec l'arrivée de Catherine. Son livre, reproduit de son vivant même, et après sa mort, à un très-grand nombre d'éditions, est à peu près le seul qui, jusqu'à nos jours, ait continué à jouir d'un succès sans partage. Ce succès, il le mérite cependant beaucoup moins que d'autres ouvrages du même genre plus beaux, mais malheureusement plus rares. Les encyclopédies, aussi bien que les ouvrages spéciaux, le mentionnent toujours avec éloge, et ne mentionnent que lui.

— 1597. —

12. « Jean-Baptiste Glen, docteur en théologie (?). Les singuliers et nouveaux pourtraicts pour toutes sortes de lingeries. Liége. Jean de Glen, 1597. » In-8° obl., fig., 25 feuilles. Voir la note du catalogue Libri 1862, qui nous apprend l'existence d'un autre ouvrage de Jean de Glen (1597), contenant aussi des patrons de lingerie, et qui porte le titre indiqué par Ch. Brunet : « Debvoir des Filles, traité brief et fort utile, etc. » Deux parties en 1 vol. in-8° obl. *Le Debvoir des Filles* se compose de 7 feuilles suivies de 120 pages numérotées (la seconde partie, le *Traité de la Virginité*, commence à la page 71), et de 20 planches de broderies. — Le second ouvrage : « les Singuliers et nouveaux pourtraicts, » a 6 feuilles préliminaires, plus 19 planches. L'un de ces recueils a des signatures A....E, et l'autre Q....V. faisant suite aux signatures A....E du premier. In-4° obl. M. Alvin nous dénonce les larges emprunts faits par Glen à l'ouvrage de Vinciolo, sans faire mention aucune de ces sources. Ceux qui désireraient de plus amples détails sur ce Glen et ses ouvrages n'ont qu'à lire le spirituel aperçu du conservateur belge; ils trouveront de quoi satisfaire largement leur curiosité. Glen, moitié sacristain, moitié modiste, entrelarde son livre mondain et ascétique de détails hygiéniques plus que curieux. Le *Bulletin du bibliophile belge*, t. II, p. 303, sous ce titre : « Impression liégeoise, inconnue en partie, ou du moins mal connue, » donne une description des plus minutieuses du rare volume de Glen. Nous y renvoyons le lecteur d'autant plus volontiers qu'il pourra puiser dans cet article de M. de R.........g (Reiffenberg) des anecdotes très-piquantes sur la vie et les travaux de F. de Glen, qui fut aussi à la fois imprimeur et graveur sur bois.

1. Nous engageons le lecteur à lire l'article de M. Alvin, qui entre dans beaucoup de détails sur Vinciolo et les nombreuses éditions de son livre. Il décrit très-exactement celle de 1587.



DENTELLE ALLEMANDE DU XVIIe SIÈCLE.

— 1598[1]. —

13. « Nouveaux pourtraicts des poincts coupés et dentelle en petite, moyenne et grande forme, etc. Imp. à Montbelliard, par Jacques Foillet, 1598. » In-4° réimprimé en 1602 et aussi en 1622; même format, 83 planches, 3 feuilles. Titre et préliminaires.

— 1601. —

14. « Modelbuch in Kupfer gemacht, etc. » Après un faux titre, un frontispice gravé représentant un jardin au XVIe siècle. Entre deux arbres est suspendue une banderole avec légendes allemandes. Des figures allégoriques, *Industria, Ignavia, Sophia,* animent ce paysage. M. Alvin nous donne tout au long la traduction de ce dialogue en style des plus précieux; mais il a négligé malheureusement de nous donner le nombre des planches et feuillets du volume. Les planches en sont gravées sur cuivre par Johan Silmacher et publiées à Nuremberg en 1601, par Michel Kuisener, en format in-4°. Suivant M. Alvin, le dessinateur y aurait fait preuve d'une imagination très-riche, et le graveur d'une grande habileté de burin.

— 1603. —

15. « Les singuliers et nouveaux pourtraicts du seigneur de Vinciolo, etc., dédiés à la Royne douarière de France pour la troisième fois augmentés, outre le réseau premier, etc..., de plusieurs beaux et différents pourtraicts de réseau, de point de côté avec le nombre des mailles, etc., *chose non encore veüe ni inventée.* » A Paris, pour Jean Le Clerc, rüe Saint-Jean-de-Latran, à la Salamandre royale, avec privilége du roi (1603), deux petits volumes in-4°, le premier de 40 ff., avec registre A... KIIIJ; le second de 32 ff. registre L.... SIIIJ, avec le même titre. Au verso du frontispice, un très-beau portrait de Henri III, avec la légende *Henry III D. G. Franc. Polon. Rex.* : dans un ovale entouré de deux branches de laurier; au-dessous, ce quatrain :

Painctre, afin que ton art imite la nature,
Au tableau de ce roy dont l'honneur touche aux cieux,
Peins sur son chef Pallas, sur son cœur Mercure,
Mars dessus son visage, et l'Amour dans ses yeux.

Suit l'Advertissement au lecteur, par le Vinciolo; et au verso, toujours dans un

1. Nous avons parlé plus haut d'une édition des trois parties de l'ouvrage de Vinciolo. *Les Nouveaux pourtraicts,* imprimés à Montbelliard, en 1598, forment la quatrième partie contenant des points coupés, ainsi que des dentelles en petite, moyenne et grande forme. Cette quatrième partie paraît ici imprimée pour la première fois. Le catalogue d'une vente publique qui a eu lieu à Anvers, le 29 mars 1864, sous le n° 528, cite un bel exemplaire de ces quatre parties, Paris, 1598, Montbelliard, Foillet (même date), reliées dans un seul volume et offrant ainsi tout ce que le Vinciolo a publié à différentes reprises.

cadre ovale, le portrait de la royne de France, avec les mots : *Lodoica, Lotharinga, Fr. Reg.* Suit le quatrain :

> Trois dieux furent parrains du troisième Henry,
> Jupiter, Mars, Phébus. Cette perle lorraine,
> Une triple déesse, eut pour triple marraine
> Pallas, Vénus, la Grâce, au chef toujours fleury.

Ensuite; au troisième feuillet, la Lettre dédicatoire à la reine, signée Le Clerc. (Voir l'édition sous la date de 1658.)

— 1605 —

16. « La pratique de l'aiguille industrieuse de Mattheus Mignerack. » Paris, 1605, in-4°. M. Yemeniz a payé l'exemplaire Libri 425 francs, en 1859.

— 1658-59 —

17. « Vinciolo seig. Frédéric. Les singuliers, etc., » à Thurin, par Eleazaro *Thomyssi*, 1658, in-8, fig. Seconde édition, avec la date de Thurin. Elle est la reproduction exacte de celle de 1589, aussi de Thurin. Quant aux planches, elle ne diffère de celle-ci que par des détails insignifiants dans les préliminaires. En deux parties : 39 planches la première; 36, la seconde : en tout 86 ff. Un exemplaire est décrit au catalogue Cicognara. Nous croyons, avec M. Alvin, que ces dates et le nom de l'imprimeur sont faux; nous ajouterons maintenant qu'il est peu probable qu'un éditeur puisse, de son vivant, rééditer un ouvrage à 69 ans de distance.

— 1666 —

18. « Das neu Modelbuch von Schönen Nadereyn, Laden, etc. Nuremberg, Paulus Fursten, 1666. » In-4° oblong, titre gravé, 3 ff. de texte et 50 planches de modèles.

— 1676 —

19. « Model-Buch ; dritter Theil von unterschiedlichen Vögeln, Blumen und Früchten, etc. Von und in Verlegung Rosina Helena Fürtin. Nürnberg, Christoff Gerharts, 1676, in-4° oblong, titre gravé et imprimé, texte allemand, et 42 planches sur bois, dont 4 de grande dimension. Nous décrivons le livre d'après un exemplaire que nous avons vu chez M. Gancia; mais évidemment, pour être complet, il lui faudrait les deux premières parties.



APPENDICE

A L'ESSAI BIBLIOGRAPHIQUE DES ANCIENS MODÈLES DE LINGERIE, DENTELLES ET TAPISSERIES, PUBLIÉS EN ITALIE AUX XVIe ET XVIIe SIÈCLES.

Depuis la publication de notre *Essai bibliographique des anciens modèles de lingerie, dentelles et tapisseries, publiés en Italie aux* XVIe *et* XVIIe *siècles*[1], aucun renseignement ou rectification ne nous étant parvenu, en dehors de la brochure de M. Alvin et des communications de M. le comte Manzoni, dont l'érudition égale la courtoisie, il nous est donc permis de penser, sans trop de présomption, qu'on ne saurait ajouter beaucoup à notre *Essai*, après les notes nouvelles que nous allons donner.

Le travail très-consciencieux de M. Alvin, conservateur en chef de la Bibliothèque royale de Bruxelles, publié au mois de décembre 1862[2], et dont nous n'avons pas pu tenir compte dans la première partie de cet essai, déjà rédigée à cette époque, nous oblige de revenir sur nos pas. Nous avons déjà mis en garde les collectionneurs contre l'industrie coupable de certains libraires, qui, à l'aide de feuillets séparés et tirés d'ouvrages différents, composent des recueils qu'on ne sait comment classer. Ces fraudes datent de loin; les libraires-éditeurs du XVIe siècle n'étaient pas moins adroits que certains de leurs successeurs plus modernes. Les clichés passaient d'une main à l'autre, et les éditions se multipliaient d'une façon indéfinie. On ajoutait un nouveau titre, et le tour était fait. Les expressions : *nuovamente stampato — non piu visto*, prodiguées à l'aventure, perdaient ainsi toute signification. Nous craignons fort que l'ouvrage dernièrement acquis par la Bibliothèque de Bruxelles, et si exactement décrit par M. Alvin, ne soit un nouvel exemple à constater de ces pastiches que nous dénonçons. L'exemplaire est évidemment incomplet; citons-le pourtant à tout hasard.

« Ornamento nobile per ogni gentil matrona dove si contiene bavari (collerettes), frisid infinita bellezza, lavori per Lenzuoli, Traverse, etc., pieno di figure, Ninfe, Satiri, Grotesche, Fontane, Musiche, Caccie di Cervi, Ucelli, ed altri animali... con ponti in aria fiammenghi, etc. Opera per pittori scultori e disegnatori, etc., fatta da Lucretia Romana, il quinto volume di suoi lavori... Dedicato alle virtuose donne in Venetia. » 20 planches in-folio, plus un titre avec vignette. Lucretia Quistelli dalla Mirandola n'était pas romaine, mais de famille lombarde, et son mari citoyen de Bologne. Si ce nom de Lucretia Romana n'est pas un pseudonyme sous lequel se cache celui d'Elisabetta ou Isabella Catanea Parasole (voyez n° 44 et aussi plus loin), nous inclinons, avec M. Alvin, à croire que ce nom est une dénomination toute de fantaisie aussi bien que les autres de : *Corona*, *Fontana*, *Specchio*, *Monte*, *Giardino*, etc. Dans trois

1. *Gazette des Beaux-Arts*, tome XV, p. 342.

2. *L'Écho du Parlement belge*, n° 28, décembre 1862 et janvier 1863, et le *Journal des Dames et Demoiselles*, juillet 1862 et août 1863.

recueils que nous avons sous la main, nous rencontrons cette figure de la Lucrèce romaine travaillant au métier et entourée de ses femmes; dans l'un des deux Buratto (n° 2), dans un recueil allemand que nous avons cité et dans le troisième volume italien d'Ostans (n° 32). Cette dernière composition est même reproduite en *fac-simile* dans l'ouvrage de Rudolphe Weigel (Holzschnitte berühmter Meister), comme spécimen de gravure sur bois du Porta Garfagnino dit Salviatino. L'exemplaire décrit par M. Alvin a une déchirure dans la marge inférieure du titre; ce défaut fait disparaître malheureusement la date, ainsi que le nom de l'imprimeur. Si nous devions juger par le titre, l'ouvrage d'Ostans, avec ses grotesques, fontaines, chasses, nymphes et satyres, aurait fait les frais de ce curieux volume. La différence de format ne signifie rien, car l'éditeur a pu réunir plusieurs planches sur une même feuille. Les dessins de *point coupé* pourraient bien aussi appartenir à l'ouvrage de C. Vecellio, si souvent exploité depuis.

Maintenant, parlons de quelques ouvrages que nous avons à ajouter à notre catalogue des éditions italiennes.

Le premier livre italien de modèles de lingerie, dentelles, etc., portant une date certaine, n'est point celui de Zoppino, 1529, comme nous l'avons avancé, mais bien l'ouvrage du Tagliente [1], Venise, 1528, in-4°, ayant pour titre : « Opera nuova, et insegna alle donne a cuscire (sic) a raccamare, et a disegnar a ciascuno, et la detta opera sarà di molta utilita ad ogni artista, etc. » C. Brunet, dans la dernière édition du *Manuel,* décrit l'exemplaire Bertin vendu 175 francs. Nous avons ailleurs fait remarquer que, dans une des éditions sans date du Vavassore, l'alphabet gothique de la fin était le même que dans l'ouvrage de calligraphie du Tagliente. Ce rapprochement nous fait supposer que cette édition de 1528 n'est qu'une reproduction du livre de Zoan Andrea, donnée par le Tagliente, du consentement du premier. Rien ne ressemble mieux au Guadagnino que ces manœuvres très-lucratives qui devaient en imposer au public [2].

Sous la date de 1591 (n° 35), nous avons parlé des différentes éditions de l'ouvrage de broderie de Cesare Vecellio. Eh bien, en dix-sept années, on a reproduit les quatre parties au moins huit fois. Ces dessins sont, il est vrai, très-pratiques et d'une grande variété; mais il s'en faut de beaucoup qu'ils soient les plus beaux.

Sous le n° 44 (1re partie), à la date de 1620, nous avons négligé de donner à Catanea Parasole quatre autres éditions de son livre : Venise, 1600, et Rome 1616 — 1625 et 1636. — La seconde est dédiée par la Parasole : « Alla serenissima principessa donna Elisabetta Borbona d'Austria. — Si vendono da Mauritio Bona, etc. : sign. A... M., 4 obl. » — La dernière est adressée : « All' altezza serenissima di madama la gran duchessa di Toscana. Mando di nuovo alle stampe i disegni degl' ingegnosi lavori che nello artifizio di soltilissime fila inventò Elisabetta Catanea Parasole Romana celebre per tal inventione appresso le Dame d'Europa. » Voilà donc cinq éditions du charmant ouvrage de la Parasole, que l'éditeur Bona nous dit avoir été célèbre près des grandes dames, en Europe, à cause de ses délicieuses inventions. Et pourtant il n'en est pas fait mention dans la *Biblioteca femminile Italiana,* du comte *Pietro Leopoldo Ferri,*

1. Et non *Sagliente* comme on a imprimé par erreur, dans l'*Essai,* etc., t. XV.

2. L'éditeur, M. Pagan, de Venise, donna en 1551 un recueil que nous avons décrit au n° 17 (1re partie). Sous le titre de « Honesto esempio », il publia cette même année un nouveau livre qui diffère du premier par le texte et le nombre des gravures.

ni même dans les additions du Dr *Enrico Castreca Brunetti* (*Roma*, tip. delle belle arti 1842) [1].

Au n° 23 : *Gloria et honore*, etc., 1558, in-4°, il faut ajouter une édition de 1556, avec dédicace : Alla signoria Vittoria Farnese duchessa di Urbino.

D'après un exemplaire de l'*Essemplario* du Vavassori : « *Fontana degli Essempli*, » par nous décrit au n° 16, vu par M. Manzoni, à la *Bibliotheca communitativa* de Bologne, il paraîtrait que le Pelliciolo a dessiné les patrons, et que le Vavassore les grava sur bois. Ces modèles diffèrent complétement de ceux des n°s 4, 5, 6, 7 et 14.

Nous n'avons jamais eu occasion d'examiner le n° 18, *Trionpho di Cavori*, etc., 1555; mais M. Manzoni a pu le faire pour nous. Voici le description de ce livre vraiment introuvable : « Triompho di lavori a fogliami dei quali si puo far ponti in aere opera di Fra Hieronimo da Cividal del Frioli dell' ordine de i servi de osservantia et cum gratia et privilegio per anni X. » Au-dessus de ce titre, une charmante gravure xylographique représente le lever du soleil, et, des deux côtés, des dames travaillant à l'aiguille. Au verso, une dédicace : « Alla... signora Isabella contessa Canossa. » Le passage suivant est à noter : « Delli digni recami ho donato al mondo opre de diverse sorti. Però et a questi tempi ho creduto mandar fuora altre più belle imprese di recami, ma però sotto il Divin et glorioso nome de V. S. » Ces qualifications ne paraîtront pas exagérées au lecteur, quand il se souviendra que la grande comtesse Mathilde était de cette famille. — Au deuxième feuillet, vingt-quatre tercets : « A la Medema, » suivent onze feuillets de dentelles. Au recto du quatorzième feuillet : « L'autor del'opera parla, en sept tercets. » Au verso, la marque de l'imprimeur : « In Padoa per Jacobo Fabriano, ad instantia de fra Hicrony mo, etc. » M. D. L. V., in-4° oblong, de quatorze et peut-être de seize feuillets. — Voici un moine bien mondain, et qui, en chantant matines, devait avoir de singulières distractions. Mais qu'on se rassure, car il n'y a là rien de bien extraordinaire. Ne voit-on pas tous les jours, à Florence, au couvent de Santa-Maria-Novella, des religieux fabriquer en gros, pour les vendre, au plus juste prix, aux belles dames (même hérétiques), des parfums, des essences, extraits cosmétiques et autres engins diaboliques faits pour la damnation du sexe le plus fort, le tout à la plus grande gloire de l'Église, et aussi au plus large bénéfice de la communauté [2]?

Dans le catalogue du Musée de l'hôtel de Cluny, à Paris, sous le n° 2466, on trouve un volume italien ainsi décrit : — *Traité de broderies et de point coupé renfermant une série de modèles, et publié à Padoue, le 1er octobre 1604, par Pierre-Paul Fozzi de Rome. Ce volume a été donné au Musée par M. Arthur Fleury (1853).* — Ce P.-P. Fozzi donna plus tard, en 1616, aussi à Padoue : « Ghirlanda di sei vaghi fiori scielti da più famozi giardini d'Italia, etc. Belle lettere, dotte sententie, *Novi merletti*, moderne mansioni (adresses) Leggiadri lavori, usati numeri (Libro primo). In Padova, alla libreria del Giesù, con privilegio. » In-8° oblong, huit feuillets préliminaires, contenant le titre, une dédicace de Fozzi : Alla molto illustre e reverenda signora suor Maria-Ginevra Machiavelli; un sonnet et une préface, où l'on lit ce qui suit : « Qui si mirano diversi lavori, e merli insieme raccolti i quali da molti in molto

1. Parasole, Parasoli, o Parasolio Léonardo Norcino o Norcino. — Parasole Cattani o Cattanea Isabetta (ou mieux Élisabeth), sa femme. Rome, 1594-1620. — Parasole Bernardino, leur fils. — Parasole Girolama detta Parasolia, cousine de Léonard, 1620. — Voyez Zani, vol. XIV, p. 276, Brulliot, part. II, n° 1643, et dernièrement Nagler Monogrammisten, vol. IV, p. 89, n° 250.

2. Nous avons retrouvé au n° 12 un type de ce genre dans le Flamand J.-B. Glen.

tempo, e da molti luoghi si sogliono, le più volte indarno ricercare; etc. Modèles d'adresses, traité d'écriture commerciale, etc. Ensuite, quarante-deux feuillets avec planches gravées *sur cuivre*, avec modèles de calligraphie entourés de patrons très-variés de point de Venise, de guipures et de broderies de toutes sortes formant encadrement. Nous ne connaissons que la première partie de cet ouvrage, dont un exemplaire était, il y a quelques années, à la Bibliothèque Archinto de Milan, maintenant dispersée.

L'écrit de M. Alvin nous fournit une bonne occasion de citer ici un savant français, M. Francisque Michel, qui, dans ses recherches sur le commerce, la fabrication et l'usage des étoffes de soie, d'or et d'argent, et autres tissus précieux, a fait une mention particulière des anciens livres, relatifs à l'art de la broderie et de la dentelle. Nous devons dire, il est vrai, qu'il en a cité bon nombre, tirés uniquement du *Manuel du Libraire.* M. Reybaud, également, dans un article sur les tissus de coton, publié dans le *Journal des Économistes* (mars 1862), parle longuement de l'ouvrage du Vinciolo, dont il n'a connu que deux éditions parmi les douze qui existent. Dernièrement aussi, M. Raymond Bordeaux, dans la deuxième édition de son *Traité sur la réparation des Églises* (Paris, Derache, 1862, in-8°, page 376), en parlant des anciennes dentelles ecclésiastiques en point coupé, en lacis ou en point compté (tapisserie et broderies), cite, dans une note, les deux éditions de 1587 et 1613 du Vinciolo et le Vecellio de 1593, en remarquant très-judicieusement que les dessins de ces tissus ouvragés et précieux avaient été composés par des artistes de mérite. Enfin, l'*Histoire populaire de France* a donné, intercalées dans le texte, quelques reproductions peu fidèles des patrons de broderie et de dentelle, pris dans Ostans et Vinciolo. — De tous ces recueils italiens, le plus estimé en Italie, au XVIe siècle, était pourtant celui de Paganino. Dans « *la Piazza universale di Thomaso Garzoni, Venetia M.D.XCIX*, in-4°, » répertoire inépuisable des plus curieuses notices sur les arts et les industries italiennes de l'époque, ouvrage aussi largement exploité que peu cité par certains érudits de notre temps (sicut canes ad Nilum bibentes et fugientes), il est parlé du Buratto, à la page 490, avec de tels éloges, qu'il faut croire qu'en 1599 on considérait encore ses modèles comme les meilleurs du genre.

L'opinion émise par nous sur l'identité des deux Zvan Andrea n'a pas trouvé un accueil trop flatteur parmi des juges très-compétents dans ces matières; nous l'avouons très-humblement. Il a paru difficile d'admettre que l'éminent graveur des douze panneaux d'ornements et des belles pièces manteignesques pût se résigner au travail purement manuel des *formschneiders* et des *briefmalers* du temps. Ces Messieurs, que nous regrettons de ne pouvoir convaincre, nous permettront pourtant de leur rappeler qu'aux XVe et XVIe siècles les artistes même les plus distingués ne sortaient pas bottés ni éperonnés des Académies, mais suivaient un long apprentissage dans les *botteghe.* Ce long et pénible temps d'épreuve fortifiait les talents, écartait les médiocrités : système qui avait du bon. Les artistes incapables, au lieu d'assourdir le monde de leurs clameurs, et d'être, en fin de compte, un véritable embarras pour toute société bien assise, restaient toujours d'habiles ouvriers. La ligne de démarcation, où le métier finit et où l'art commence, était alors presque insaisissable. Les grands artistes, arrivés au faîte de leur fortune, n'oubliaient ni leur long noviciat, ni leurs anciens amis moins favorisés, qu'ils soutenaient fraternellement de leur talent, de leurs conseils et de leur crédit. Vasari fourmille d'exemples que nous pourrions citer. *Raffaellino del Garbo* ne donna-t-il pas des idées et des dessins de broderies ecclésiastiques qui se trouvaient, du vivant de

Vasari, dans les cartons du Spedalingo (Vincenzo Borghini)? Nos grands graveurs florentins et bolonais : Maso Finiguerra, Pollajuolo, Baldini, Robetta, Nicoletto Rosex, les deux Campagnola, Francia et Marc-Antoine lui-même, et tutti quanti n'étaient au début de leur carrière que des orfévres; plusieurs même n'ont jamais cessé de pratiquer cet art qui touche de si près au métier. Dürer, en Allemagne, n'était-il pas orfévre lui-même, fils d'orfévre et élève d'un orfévre? Si nous voulions multiplier nos citations à l'infini, nous n'aurions que l'embarras du choix. Les artistes de cette heureuse époque n'étaient que des ouvriers plus intelligents que les autres. Les lecteurs de la *Gazette* n'ont pas oublié les précieux documents touchant Raphaël, donnés par notre savant compatriote le marquis Campori, de Modène. Si le divin maître n'a pas dédaigné de travailler aux décors d'un théâtre, Zvan Andrea ne pouvait-il pas, sans déroger, graver des bois pour l'illustration des livres [1]?

— 1506-1507 —

Albert Dürer a gravé sur bois une suite de six planches, décrites par Bartsch sous les n°s 140... 145. Sous le titre de : *Dédales*, cette suite de six ronds offre des dessins d'entrelacs blancs très-compliqués et variés, sur fond noir. Ces pièces, deux exceptées, portent le monogramme du maître, soit dans une tablette, soit dans un médaillon réservé au centre. On connaît des épreuves avant le monogramme. Nous n'avons pas cru faire un acte de hardiesse et de présomption, en faisant entrer dans notre cadre ces dédales ou labyrinthes, appuyé que nous sommes sur l'autorité de Bartsch, d'Ottley, qui les dit : « *Six circles containing patterns for embroidery,* » et aussi de Passavant, qui ne les qualifie pas autrement. Si ces témoignages ne suffisent pas, nous en appellerons à Dürer lui-même. Dans son journal de voyage aux Pays-Bas, il raconte qu'il a envoyé en présent à maître Dietrich le vitrier (*Glasser*), ou plutôt peintre sur verre, les six dessins de nœuds (*Knoten*). C'est même en partant de ce passage du journal de Dürer, que nous croyons pouvoir dire que ces planches ne représentent nullement des labyrinthes, mais bien des véritables patrons de passementerie. Le fait du croisement et de la superposition des lignes rend très-inexactes les expressions de *dédales ou labyrinthes,* employées par Bartsch. Si ces planches avaient été tracées pour servir de modèles à des labyrinthes, les lignes se suivraient, se rapprocheraient pour s'éloigner aussitôt, sans jamais se toucher, et encore moins se croiser [2]. Le mot allemand *Knoten* a une tout autre signification, et donne même une idée exactement contraire. Ces entrelacs sont dessinés de manière à être séparés en plusieurs bandes plus simples et d'un usage plus pratique dans les travaux de broderie, ce qui ne pourrait être, si ces pièces étaient des modèles de labyrinthes, car alors

1. Une grande obscurité a régné de tout temps sur les débuts et les travaux de ce maître, devenu la victime des confusions les plus étranges. Voir ce qu'en disent Duchesne et Cicognara, qui, tout en tançant vertement le premier pour avoir supprimé un artiste en confondant Zvan Andrea avec Zvan Antoine de Bresse, admet pourtant que Zvan Andrea, dit Vavassore et Guadagnino, était un artiste graveur de grand mérite. Quant aux travaux secondaires, sentant le métier dont il a été si prodigue, il faut les mettre sur le compte de son avarice stigmatisée par ses contemporains.

2. Voir dans l'ouvrage de M. J. Gailhabaud, *l'Architecture du* v^{e} *au* XIIIe *siècle, et les Arts qui en dépendent,* tome II, les labyrinthes des cathédrales de Sens, de Chartres, de Saint-Quentin et d'Amiens, reproduits aussi dans le *Moyen Age et la Renaissance.*

chaque partie tiendrait à l'ensemble et n'en pourrait être séparée sans détruire entièrement le plan général. M. Alvin place aussi ces planches de Dürer parmi les modèles de broderie, et son opinion nous encourage à les y maintenir. Si nous avons classé les six planches sous les dates de 1506-1507, ce n'est point sans motif. Maître Albert, pendant son séjour à Venise, a dû voir les pièces dites cartes d'entrée à l'Académie de Léonard de Vinci, établie à Milan, sous le patronage de Louis Le More, vers la fin du xve siècle. Ces prétendues cartes d'entrée ne sont au fond autre chose que de véritables modèles d'ornements, de dessin linéaire, souvent aussi des *académies*, d'après l'antique, à l'usage des élèves peintres, miniaturistes, orfévres, et même ouvriers de toutes sortes fréquentant cette école. Nous aurions bien aussi des idées nouvelles à développer; mais nous nous réservons de les faire connaître dans un travail spécial. En attendant, nous nous contenterons de constater que ces mêmes dessins de Dürer reproduisent exactement, ligne pour ligne, trait pour trait, les cartes de Léonard. Les seules véritables différences à signaler sont dans la légende : « Leonardi Vici Achademia, » au lieu du chiffre de Dürer placé au centre, et dans le mode de gravure; les cartes de Léonard étant gravées au burin, sur cuivre, tandis que les planches de Dürer sont taillées en bois. A l'Ambrosienne de Milan (carton T), nous possédons quatre de ces cartes, ce qui nous a donné le loisir de les comparer. Le Cabinet des estampes de la Bibliothèque impériale, à Paris, conserve aussi deux de ces pièces précieuses, gravées peut-être par Léonard lui-même. Il en est question dans l'ouvrage de Venturi [1]. Amoretti, en tête de son livre, a placé, comme fleuron, le motif central d'une de ces gravures, sur lesquelles il revient plusieurs fois dans le cours de l'ouvrage. M. Clément, le marchand d'estampes de la Bibliothèque impériale, à Paris, en possédait dernièrement une feuille. Le style tout italien de ces nœuds, que nous retrouvons fréquemment dans les manuscrits de Léonard, sous la forme d'enlacements de cordages [2], nous porte à croire que maître Albert n'a fait que copier ces méandres compliqués, en ajoutant simplement dans les coins des ornements fleuronnés, qui portent son cachet et qui lui appartiennent en propre. Dürer avait bien le droit de faire, à titre de représailles, de semblables emprunts à l'école italienne qui si souvent se servit de ses compositions.

1. *Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci,* etc., mémoire lu à la première classe de l'Institut national des sciences et arts, par J.-B. Venturi. Paris, Duprat, in-4°, an V (1797). G. Libri dans son *Histoire des sciences mathématiques en Italie*, p. 20, n'hésite pas à affirmer que Léonard était l'âme de cette Académie, dont il « grava même sur cuivre les devises à une époque où ce genre de gravure venait à peine de naître. » C'est sur le témoignage de Vasari, et surtout de Fra Luca Paciolo, que M. Libri appuie son opinion. (Voir l'*Abecedario* de Mariette, vol. 3, p. 175.)

2. Nous rencontrons ce genre tout particulier d'ornements compliqués dans les miniatures des manuscrits de l'école lombarde à la fin du xve siècle, dans les ornements typographiques des incunables milanais, dans les grandes initiales de l'ouvrage de Paciolo, où l'on ne saurait mettre en doute l'influence de Léonard, dans les fers de reliure, les marqueteries, les coffrets damasquinés, les armures de fabrique milanaise, et jusque dans les broderies qui enrichissent les costumes, dans les portraits de l'école, ou de la propre main de Léonard. La Trivultiana possède un Abécédaire (à l'usage de Maximilien Sforza fils de Louis le More) orné de délicieuses miniatures léonardesques, dont la riche reliure, contemporaine du manuscrit, est entièrement recouverte d'ornements semblables. Les passementeries du costume de Béatrix, d'Este dans l'admirable portrait de Léonard, à l'Ambrosienne, sont exécutées dans le goût de ces entrelacs gravés. Ce genre d'ornement nous vient évidemment de l'Orient; Zvan Andrea appelle ces enlacements : *groppi moreschi, arabeschi, cordelle alla damaschina, punto damaschino,* etc.

R. Weigel, dans son *Kunstkatalog*, n° 19,432, augmenterait cette série de trois autres gravures sur bois, représentant des motifs analogues qui ornent un volume de Stabius. Nagler, dans ses *Monogrammisten*, page 202, émet une opinion dont nous lui laissons, ainsi qu'à Passavant, toute la responsabilité. Suivant cet auteur, Albert Dürer a pu être engagé par Stabius à exécuter les trois nouveaux labyrinthes mentionnés en même temps que les autres, ce qui serait en contradiction manifeste avec les assertions de Dürer lui-même, qui ne parle que des six — *Knoten* — [1].

Enfin, Passavant, au n° 206, page 193, nous fait connaître un modèle de tapisserie en deux feuilles, ouvrage de Dürer, et qui se trouverait à Francfort-sur-Mein, chez M. Cornill.

Au moment où nous finissons ce travail, nous recevons d'Allemagne la cinquième livraison du *Peintre-Graveur* de feu M. Passavant, publiée depuis peu à Leipzic, chez Rudolph Weigel. Le nouveau volume posthume du savant Allemand, que nous regrettons tous, contient les résultats de ses recherches sur l'ancienne école de gravure en Italie, recherches qui ont amené M. Passavant à des conclusions souvent inadmissibles. Ce n'est pas ici la place de relever les confusions étranges de dates et de personnages ainsi que les erreurs historiques et les fausses appréciations dont fourmille d'une façon trop regrettable son article sur Léonard. Nous ne saurions cependant laisser passer sans les signaler au passage les arguments spécieux qu'il emploie pour établir la priorité des labyrinthes de Dürer sur ceux de Léonard. M. Passavant, sans consulter ses propres souvenirs, déclare d'une façon absolue que ces enlacements sont un « genre d'ornement qui n'a jamais été particulier à l'Italie, tandis que l'usage s'en est maintenu en Allemagne jusqu'à nos jours pour garnir les vêtements et les casquettes. » Les vestes à brandebourgs et les casquettes aussi pittoresques que débraillées des étudians d'Heidelberg n'auraient jamais pu s'attendre à un tel honneur!... Mais tout cela n'est pas sérieux, et nous respectons trop la mémoire de l'illustre biographe de Raphaël pour ne pas croire que, s'il avait pu relire ses notes avant de les faire imprimer, elles auraient été complétement refondues.

1. Voir Brulliot, et surtout Lampe : *Reliquien von A. Dürer*, p. 113.

G^mo D'ADDA.



GRAMMAIRE

DES ARTS DU DESSIN

ARCHITECTURE, SCULPTURE, PEINTURE

LIVRE DEUXIÈME

SCULPTURE

X.

LE SCULPTEUR GÉNÉRALISE LE VÊTEMENT PAR LA DRAPERIE ET PARTICULARISE LA FIGURE PAR LES ATTRIBUTS.



La sculpture, avons-nous dit, est « une imitation choisie et palpable des formes vivantes. » Son principal objet est donc le *nu*, c'est-à-dire la forme sans voile, telle qu'elle est sortie des mains de Dieu, dans toute sa beauté, dans toute son expression. Il semble même au premier abord que le vêtement doive être pour le sculpteur un obstacle. Et cependant la draperie, dans l'art statuaire, est un nouveau moyen d'expression, une autre manière de manifester le beau.

Bien que l'esprit soit répandu dans tous les membres, comme un courant magnétique, il est des parties de la forme humaine dont la destination et la beauté sont purement corporelles, et qui ajouteraient si peu de chose au caractère, qu'il est indifférent de les montrer nues ou de les cacher. Il est même préférable de dérober les parties à peu près insignifiantes pour mieux faire ressortir celles qui sont une image plus expressive et plus claire de la vie spirituelle.

Mais la draperie a-t-elle sa raison d'être dans cette espèce de honte

que nous appelons la pudeur? La question est délicate et vaut la peine qu'on s'y arrête un instant.

« La pudeur, dit Hégel, est un commencement de courroux intérieur contre quelque chose qui ne doit pas être. L'homme, qui a la conscience de sa haute destination intellectuelle, doit considérer la simple animalité comme indigne de lui; il doit cacher, comme ne répondant pas à la noblesse de l'âme, les parties du corps qui ne servent qu'aux fonctions organiques, et n'ont aucune expression spirituelle. » Il y a, ce nous semble, dans ces paroles de l'illustre philosophe, une erreur ou un malentendu. Si la pudeur était produite en nous par la conscience que nous avons de la sublimité de l'esprit, l'homme, qui est un être pensant plus encore que la femme, aurait encore plus de pudeur qu'elle; et pourtant c'est le contraire qui est vrai. La pudeur n'est donc pas née de l'orgueil. A tout prendre, elle est l'inverse de la naïveté, car là où l'innocence finit la pudeur commence. Ève ne rougit de sa nudité dans le Paradis terrestre, que lorsque, ayant touché à l'arbre de la science, elle connut le bien et le mal. Si l'antiquité habilla presque toutes les statues de femmes, si le philosophe Socrate, quand il modela le groupe des trois Grâces, les représenta vêtues, ce ne fut pas sans doute pour obéir à un sentiment de pudeur. Nous savons, en effet, que chez les Grecs les statues des dieux, des héros, des athlètes et des génies, étaient absolument nues, ou du moins que la draperie n'y jouait qu'un rôle tout à fait accessoire. Or un peuple aussi délicat, s'il eût écouté les conseils de la pudeur, eût trouvé certainement plus d'inconvenance à montrer aux femmes la nudité de l'homme qu'à montrer aux hommes la nudité de la femme. Il est donc permis de penser que le sentiment de la pudeur demeura étranger à l'usage des draperies dans l'art sculptural.

Au surplus, elle est toujours chaste, la beauté statuaire. Pourquoi? Parce qu'elle est idéale, c'est-à-dire qu'au lieu d'avoir les accents de la vie individuelle, qui seule pourrait éveiller nos désirs, elle porte les empreintes de la vie générique, de la vie divine. Un *portrait* peut exciter l'amour sensuel, un *type* ne peut provoquer que l'admiration. Aucune idée, aucun soupçon même d'impudeur ne saurait s'attacher à Vénus, si elle est une statue impersonnelle de l'amour. Tout autre serait l'image fidèle d'une Phryné, que Praxitèle aurait vue sortant des vagues de la mer ou au moment de s'y plonger.

Telle que la conçut le génie antique, la draperie, invention de l'art, fut tantôt un motif de variété, tantôt un auxiliaire de l'expression ou un raffinement de la grâce. Afin d'ajouter un attrait à la beauté, on l'enveloppa de mystère, mais d'un mystère non impénétrable qui, laissant de-

viner la forme, nous attire à elle en nous éloignant. « Si Poppée imagina de masquer les beautés de son visage, ce fut pour les renchérir », dit Montaigne. Que d'expression d'ailleurs dans une simple draperie, non-seulement lorsqu'elle couvre les figures, mais lorsque, jetée avec art auprès de la statue, elle lui sert d'accompagnement et en achève la signification !

Mais d'abord qu'est-ce que la draperie ? C'est la généralisation du vêtement. Les habits qui conviennent au climat, aux mœurs, aux goûts d'un pays plutôt qu'à ceux d'un autre, sont des *costumes*. Le vêtement qui n'a rien de spécial, et dont la forme abstraite, pour ainsi dire, peut convenir à tous les peuples et à tous les temps, est une *draperie*. L'art antique à son apogée a toujours drapé ses figures ; ce n'est qu'aux époques primitives ou dans les périodes de décadence qu'il les a costumées. La sculpture romaine, par exemple, aux temps de Septime-Sévère et de Constantin, se plut à imiter des costumes sur les arcs de triomphe. On y vit des Daces vaincus et des Sarmates, modelés avec leurs braies froncées à la cheville et leurs sayons barbares. Le peuple grec avait un costume sans doute ; mais ce costume était d'une telle simplicité, d'une si noble aisance, qu'il semble avoir été imaginé, non pour la nation hellénique en particulier, mais pour l'humanité tout entière : il est essentiellement humain. La statuaire grecque, disons-nous, a très-rarement vêtu ses figures d'hommes, mais dans les bas-reliefs qui se rapprochent, comme on le verra, de la peinture, le costume grec a trouvé sa place.

Une chemise de laine appelée *chiton* (χιτὼν), originairement sans bras, formant des plis souples et longs, et ceinte autour du corps ; l'*himation* (ἱμάτιον), morceau de drap carré qui, partant du bras gauche auquel il est attaché, passe sur les reins, et ensuite au-dessus ou au-dessous du bras droit, pour venir s'enrouler autour du bras gauche ; la *chlamyde* (χλαμύς), petit manteau thessalien qui s'agrafait sur l'épaule droite au moyen d'une fibule, et que l'élégance des cavaliers et des éphèbes laissait flotter au vent ; le chapeau arcadien, à bord plat, qui ne faisait partie du costume que dans la vie champêtre ou équestre, et qui, sous le nom de *pétase* (πέτασος), ressemblait à la fleur d'une ombellifère retournée ; enfin des semelles appelée *crépides* (κρηπῖδες), attachées par des courroies... : telles sont, d'une manière générale, les différentes pièces du costume antique des hommes.

Quant à celui des femmes, il se composait principalement (et sans tenir compte de quelques variantes) : d'une tunique sans manches, également nommée *chiton*, et légèrement fixée à la taille par une ceinture à nœuds, de sorte que la tunique retombe en gracieux bouffants, quand l'étoffe est remontée ; de l'*himation*, que les femmes portaient plus

serré que les hommes, de façon à s'en envelopper davantage, et à former des plis plus nombreux; du *péplos* (πέπλος), vêtement de dessus, à plis réguliers, croisé et attaché sur la poitrine, et bien près d'être collant sur le corps. Par-dessus la première tunique, les femmes mariées en portaient une seconde, qui n'était qu'un *demi-chiton*, et qui couvrait seulement la partie supérieure du corps. Cette chemise de dessus voilait la poitrine, et ne dépassait guère la hauteur de la ceinture sous la gorge. Les jeunes filles spartiates ne la mettaient point : elles laissaient voltiger librement leurs robes entr'ouvertes sur le côté, et elles servaient d'échansons dans ce léger costume. Le morceau antérieur du *demi-chiton*, étant coupé en forme circulaire, descendait plus bas sur les hanches que sur le devant, de manière à décrire, par le jeu de ses replis, une courbe à peu près parallèle aux bourrelets que formait la ceinture. La coiffure des femmes, tantôt serrée par un bandeau, tantôt retenue par des rubans de largeur inégale (*tænia*), tantôt couronnée d'un diadème, était, comme leur costume, d'une généralité noble, *humaine* aussi, convenable à toutes les femmes du monde, et par cela même en harmonie avec la beauté propre à l'art statuaire.

Cela dit, comment faut-il traiter les draperies en sculpture, soit qu'elles couvrent le nu, soit qu'elles figurent comme accessoires à côté de la statue?

Si elles couvrent le nu, les draperies ne doivent ni le cacher ni l'accuser trop visiblement par une adhérence complète à la chair. Les Égyptiens représentaient le plus souvent leurs figures de femmes vêtues de draperies fines et absolument collantes, qui semblaient n'être en certains endroits qu'un prolongement de la peau. C'était manquer au sentiment de l'art et en quelque sorte à la pudeur. Plus artistes, les Grecs sentirent que les corps, ainsi drapés comme dans un maillot, étaient beaucoup moins chastes que la nudité même. A quoi bon des draperies, si le nu doit transparaître au point que l'œil n'en perde rien? En pareil cas, le vêtement devient un second épiderme qui n'a pas d'autre effet que d'émousser les formes, d'en épaissir les finesses et d'en confondre les plans. Molière a compris avec justesse et a bien exprimé ce que demandent ici l'art du sculpteur et celui du peintre, lorsqu'il a dit dans son poëme sur *la Gloire du Val-de-Grâce*, peinte par Mignard :

. . . . . ces belles draperies
Dont l'ornement aux yeux doit conserver le nu,
Mais qui, pour le marquer, soit un peu retenu,
Qui ne s'y colle point : mais en suive la grâce,
Et, sans le serrer trop, le caresse et l'embrasse.

L'antique s'est servi quelquefois de linges mouillés, mais abuser de ce moyen, ce serait méconnaître le rôle de la draperie qui, n'étant pas rigoureusement l'esclave du corps, doit ajouter librement au caractère de la forme l'expression du vêtement qui la couvre; *librement*, dis-je, de



LA VICTOIRE AUX SANDALES,

Fragment de la balustrade du temple de la Victoire Aptère, à Athènes.

telle sorte que l'un ne soit pas le pléonasme de l'autre. Veut-on un modèle des beaux effets qu'on peut obtenir au moyen du linge mouillé, il faut voir un moulage de la délicieuse sculpture qui ornait jadis la balustrade du temple de la Victoire Aptère (nous l'avons représentée ici dans son état de mutilation). L'art des draperies humides y a été poussé à l'ex-

trême, mais, conduit à cette limite dernière, il a produit un morceau ravissant de naturel et de grâce, un morceau plein de vie et tout pénétré de chaleur. Avec quelle délicatesse il est embrassé et caressé, le corps ému de cette Victoire, par les draperies qui en suivent le mouvement! Sur la poitrine elles semblent ruisseler en plis nombreux et fins qui adhèrent au nu et, en le couvrant, le découvrent. Sur le nombril, elles s'écartent pour se replier et se resserrer en plis abondants, pressés, creusés profondément; elles vont s'aplatir ensuite au-dessus et au-dessous du genou gauche pour accuser les convexités de la jambe et de la cuisse; mais par opposition, la jambe droite n'est dessinée que très-vaguement, sous l'étoffe, par des ombres inégalement fouillées, et ce jeu de clair-obscur fait valoir à merveille l'épiderme poli d'une épaule d'ivoire et la chair lisse d'un pied nu.

Un enseignement ressort de ce précieux marbre : c'est que les plis d'une draperie doivent obéir au mouvement des parties qu'elles recouvrent. Il est même plus important pour le statuaire qui drape une figure, d'en indiquer le mouvement que d'en laisser apercevoir les formes, car les formes d'un personnage vêtu ne seront jamais assez visibles pour qu'on en reconnaisse clairement le *caractère*, et ce grand moyen d'expression venant à lui manquer, l'artiste n'en aura plus d'autre que le mouvement, le geste, l'attitude. Il faut donc que la pantomime de la statue soit accentuée par la draperie, et non pas contrariée, comme le veulent certains critiques, tels que de Piles, possédés d'un amour irréfléchi pour le contraste et pour la variété à tout prix.

La nature et l'art sont ici d'accord. Supposez, par exemple, qu'un modèle soit debout et drapé. Si le modèle lève une jambe en pliant le genou, les plis verticaux que présentait l'étoffe se diviseront et obliqueront à droite et à gauche. Pour peu que la draperie soit souple, elle fera nettement sentir la convexité de la cuisse et la saillie de la rotule, qui, en arrêtant la chute de l'étoffe, formera sur le côté un gonflement dont la pointe viendra expirer au genou. Les plis, qui se presseront latéralement, seront plus rares sur la surface frappée par la lumière. En allant rejoindre peu à peu, sur la partie supérieure du corps, la verticale qui a été rompue, ces plis indiqueront à la fois le mouvement actuel de la jambe et la position qu'elle vient de quitter. De cette manière le spectateur devinera quelle était l'attitude de la figure avant l'action présente. Il lui semblera qu'il voit s'accomplir le mouvement qui déjà s'est accompli. C'est une convenance dans l'art de draper, que d'exprimer un reste de la situation précédente, en montrant, par la cassure des plis, que leur tendance à suivre une première direction a été contrariée par le

mouvement de la figure, et qu'après avoir résisté à ce mouvement ils ont été entraînés dans une direction différente. Voilà la part du contraste.

Un jour que nous visitions, sur l'Acropole d'Athènes, le petit temple de la Victoire Aptère, l'expression de ces nuances frappa nos regards.



LA VICTOIRE AU TAUREAU,

Fragment de la balustrade du temple de la Victoire Aptère, à Athènes.

Récemment relevé de ses ruines, ce temple ionique, aux proportions délicates, n'a pas recouvré sa toiture, et le soleil de la Grèce pénétrant à flots dans son intérieur, en fait resplendir les parois de marbre. A ces parois sont appuyés les fragments que l'on voit ici gravés et dont il ne reste plus que les draperies.

La *Victoire au taureau*, un peu moins belle que l'autre Victoire (celle qui renoue ses sandales), agite pourtant avec beaucoup de richesse, d'élégance et de vivacité les plis de la double tunique et de l'*himation*. Partout où les membres sont en saillie, l'étoffe se moule sur eux et les plis deviennent rares. Dans tous les vides, au contraire, ils s'enfoncent et se creusent; mais toujours ils ajoutent leur mouvement à celui de la figure, même en le contrariant. On sent que la marche rapide de la Victoire a frappé l'air et y a trouvé une résistance qui a rejeté la draperie en sens contraire et l'a collée sur la jambe gauche. Cette réaction de l'air contre l'élan de la figure a chiffonné les parties bouffantes de la tunique. L'*himation*, glissant sur la hanche droite et soulevé par le bras gauche, forme des plis qui tout à l'heure étaient verticaux et qui maintenant suivent une ondulation motivée par le souffle du vent. Si l'on regarde enfin l'extrémité inférieure de la tunique, on voit en même temps ce qu'elle était avant l'action et ce qu'elle sera dans le repos, car ce bout de tunique est encore en l'air; il n'a pas fini d'obéir au poids de l'étoffe qui va le faire tomber sur le talon du pied nu... N'est-il pas vrai que toutes les lois de la draperie sculpturale et remuée sont écrites dans ces beaux marbres en traits de lumière?

Flaxman a dit (*Lectures on Sculpture*) : « Le mouvement progressif « d'une figure change en ondulations la ligne perpendiculaire des plis « tombants, et cet effet est d'autant plus sensible que le mouvement est « plus rapide. Mais le vent fait onduler toute draperie : s'il est modéré, « l'ondulation est diagonale; s'il est violent, elle est horizontale. »

Appliquée à la sculpture, cette observation suppose que le sculpteur peut représenter des draperies soumises à toute la violence du vent. Mais les draperies volantes, celles qui onduleraient jusqu'à passer de la perpendiculaire à l'horizontale, ne sauraient convenir qu'à un bas-relief où elles sont soutenues par le fond même de la muraille : elles ne seraient pas tolérables dans l'art statuaire, si elles se détachaient nettement de la figure, surtout quand la statue est monumentale, parce que la solidité du marbre et sa pesanteur forment une contradiction choquante avec la légèreté relative que suppose une draperie emportée par le vent. « Que le sculpteur veuille faire jouer et voltiger la pierre, dit Reynolds, c'est une folie si visible qu'elle porte avec elle sa condamnation. Cette folie pourtant a été l'ambition de plusieurs artistes modernes, particulièrement de Bernin, qui, entreprenant ce qui n'est pas au pouvoir de la sculpture, s'obstinait à vaincre la dureté, la fierté du marbre. Quand même il serait parvenu à donner un air de vérité aux draperies volantes

qui lui plaisaient tant, le mauvais effet et la confusion qu'elles produisent auraient dû suffire pour l'éloigner de cette méthode. » Et, à ce propos, Reynolds blâme sévèrement les figures colossales des Apôtres qui décorent la basilique de Saint-Jean de Latran, à Rome, et dont les draperies, qu'on dirait traitées à coups de pinceau, paraissent flotter au gré du vent, comme s'il y avait quelque vraisemblance que le souffle de l'air pût soulever de telles masses de pierre et agiter des draperies dont l'étoffe est si épaisse qu'on les prendrait d'un peu loin pour des rochers. Semblable en cela aux autres artistes de la décadence, Carle Maratte, qui avait fourni le dessin de ces sculptures ultra-pittoresques, pensait donner à ses draperies un caractère grave et apostolique en choisissant pour modèle des vêtements lourds, sans souplesse, d'un tissu grossier, et sous lequel tout reste informe, massif et vague. C'était méconnaître le principe sculptural qui veut que la draperie soit *un écho multiple des formes du corps*, selon l'expression de Gœthe renouvelée de l'antique. Pénétrés de ce principe, les Grecs avaient soin de fixer aux extrémités de leurs draperies de petits poids (ῥοΐσκοι) pour éviter les chiffonnements fortuits et faire disparaître les plis insignifiants.... Quel amour du beau! quelle délicatesse dans ce culte de l'art et de la grâce!

Le dernier perfectionnement de la draperie, c'était Phidias qui devait l'accomplir. Il lui était réservé, là aussi, d'atteindre à la beauté suprême.

Le magnétisme invisible et mystérieux de l'âme humaine, qui imprime un caractère aux formes et aux mouvements de notre corps, s'attache à tout ce qui entre dans le rayonnement de notre vie, même aux choses inertes, comme le parfum au vase. A plus forte raison marque-t-il de son empreinte nos vêtements qui deviennent ainsi une image de nos habitudes morales et de notre esprit. Cicéron disait, en parlant des Canéphores de Polyclète : « Leur vêtement témoigne de leur virginité. » Voyez les jeunes filles qui suivent la procession sacrée dans la frise du Parthénon : leurs tuniques forment des plis perpendiculaires dont la symétrie est en quelque sorte religieuse. Ces draperies, aux plis compassés, n'ont été touchées par aucune main ; le souffle de l'air ne les a pas dérangées encore ; les émotions de la vie ne les ont pas froissées ; elles sont chastes dans leur régularité et solennelles. Voyez, au contraire, les bacchantes échevelées qui s'agitent dans les bas-reliefs antiques : le dieu qui les enivre de son délire a dénoué leur ceinture. Les draperies flottantes de leur *himation* ont été saisies, chiffonnées par les satyres et par les faunes ; elles ont été assouplies par les mouvements répétés de la danse dionysiaque et en ont contracté des plis qui se sont modelés sur

tous les muscles en action. Enflés par le vent des montagnes comme les voiles d'un navire, leurs *chitons* ont perdu la roideur des tuniques virginales.

Quelle gravité, maintenant, et quelle signification dans la draperie d'un héros philosophe, d'un Phocion, par exemple, que l'antique nous représente enveloppé d'un manteau qui serre tous ses membres en les accusant par l'alternance des parties plissées et des parties plus tranquilles et plus lisses! Comment ne pas admirer qu'un simple vêtement soit une indication aussi frappante des concentrations de la pensée absorbée en elle-même dans un esprit fier? Quand ce philosophe qui médite deviendra un orateur, quand la parole ouvrira ses lèvres, son manteau s'ouvrira aussi et laissera sa poitrine respirer à l'aise; il sera déployé, rejeté par un bras, retenu par l'autre, et les mouvements de sa pensée, traduits dans son geste, changeront le caractère tout à l'heure si calme et si grave de sa draperie. A l'instar de l'âme qui s'épanouit, les plis qui étaient ramassés se disperseront, et leurs cassures en sens divers exprimeront par un beau désordre l'émotion de l'éloquence.

Qu'il s'agisse d'une nymphe, d'une muse, d'un faune, l'antique a si bien distingué le mode de ses plis et en a si finement nuancé les caractères que le marbre d'une statue tronquée, dont il ne reste plus que les draperies, est reconnaissable encore et nous dit assez clairement quel était le personnage ou le dieu représenté. Il appartenait, disons-nous, aux sculpteurs athéniens, contemporains de Périclès, de pénétrer assez avant dans les profondeurs de la nature pour y saisir cette expression muette que chacune de nos existences communique aux vêtements qui nous drapent, aux objets qui nous environnent et nous touchent de près. C'est ainsi que Phidias, ou tout au moins son digne élève, Alcamène, travaillant sous ses yeux, a modelé les inimitables draperies des trois *Parques* du Parthénon, ces draperies qui, rompues en menus plis, ondoyants et délicats, sur la poitrine dont la respiration les soulève, se dessinent en plis larges et fermes sur les genoux repliés qu'elles couvrent, ou sur des jambes étendues avec un majestueux abandon. Serrés à leur naissance, ces plis vivants s'ouvrent dans leurs milieux comme des muscles qui auraient leurs attaches et leur renflement. Il faut renoncer à jamais voir au monde de plus belles draperies que celles de ces trois figures mutilées, car elles disent les formes et les mouvements du corps sans l'emprisonner par leur adhérence. Bien qu'elles soient d'une noblesse et d'une élégance idéales, elles paraissent si naturelles qu'on les croirait moulées sur la tunique et le manteau d'Aspasie. Par la puissance magique d'un art qui ne sera point surpassé, le statuaire en a fait, cette

fois, non-seulement une enveloppe révélatrice de la beauté, mais comme une émanation silencieuse de l'âme, car elles obéissent doucement à la pensée qui les meut ; elles semblent chaudes encore de la chaleur même de la vie.



UNE DES TROIS PARQUES DU FRONTON ORIENTAL DU PARTHÉNON.[1]

Si les draperies accompagnent le nu ou sont purement accessoires, l'artiste, plus libre dans son choix, pourra disposer les plis, les grouper,

1. Les deux autres Parques ont été gravées dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. IX, p. 157.

les varier au gré de son imagination, mais de manière cependant à leur faire jouer un rôle motivé par la figure, intéressant pour l'œil et favorable au triomphe du nu. Le groupe du Laocoon, la Vénus du Capitole et l'Apollon du Belvédère, dont la chlamyde, bien que soutenue par le bras gauche de la statue, en est presque entièrement détachée, nous offrent les plus heureux modèles de l'accompagnement des figures par la draperie. Le manteau sur lequel est assis le *Laocoon*, et qui semble être tombé de ses épaules sur l'autel, au moment où les serpents l'ont saisi, est un morceau à étudier pour la façon dont les plis se distribuent, s'évasent, se gonflent ou s'aplatissent, et forment, tantôt, par leurs ombres fouillées, une opposition aux chairs, tantôt, par leurs cassures vives, un appel de lumière contrastant avec l'ombre qui s'étend sur les jambes repliées.

Un excellent critique, Émeric David (*Recherches sur l'art statuaire*), fait observer que l'Apollon du Belvédère se développe et paraît lumineux au-devant de la chlamyde que son bras tient déployée : « Ce manteau, dit-il, que le dieu rejette maintenant en arrière et dont il pourra se voiler, ce manteau symbolique me rappelle la succession des jours et des nuits. Que de richesse et d'élégance, que de science et de goût dans les mouvements variés de ces plis semi-circulaires! L'ombre ferme que le corps projette sur la draperie la colore et l'enrichit; les demi-teintes que le reflet de la draperie produit sur la figure l'échauffent et l'animent. On reconnaît dans la chlamyde, malgré la fermeté de ses ondulations, les plis légers et à peine sensibles d'une étoffe ouverte pour la première fois. De même qu'une veine serpentant sur un muscle en augmente la souplesse, ces plis délicats donnent à la draperie une apparence de vérité, une grâce naïve que l'art semble n'avoir pas cherchée. Ils annonceraient dans la nature la fraîcheur et la virginité du vêtement; ils sont ici le symbole de la jeunesse et de la beauté toujours renaissantes du dieu du jour. »

La chlamyde d'Apollon, il est vrai, n'est pas ici un pur accessoire, puisqu'on ne pourrait l'enlever sans avoir le spectacle mesquin d'un bras nu, étendu dans toute sa longueur, suivant une ligne horizontale qui ferait avec le corps un angle droit. Mais dans la *Vénus du Capitole*, la draperie, indépendante de la statue, peut être considérée comme un accessoire véritable. Posée, abandonnée avec un naturel exquis sur un vase allongé, orné de fines cannelures, cette draperie dont la déesse va s'envelopper au sortir du bain, et qui est ainsi motivée si clairement, est un morceau parfait d'invention et de travail. Ses plis nombreux et contrastés, les uns tombant le long de la jambe, les autres couchés en tra-

vers sur le vase, font valoir le nu par des reflets qui ajoutent à la rondeur, à la vie des chairs, et par l'opposition que présente la frange grenue du voile avec le pied lisse de Vénus.

Quelquefois, prenant la valeur d'un *attribut*, la draperie, plus ou moins accessoire, sert à caractériser un dieu ou un héros. C'est ainsi que la peau de lion désigne Hercule et Thésée, tandis que la peau de chevreuil, la *nébride*, négligemment jetée sur l'épaule ou accrochée à un tronc d'arbre, distingue les divinités du cycle de Bacchus, les satyres, les faunes et Silène et Bacchus lui-même.

Viennent ensuite les attributs proprement dits, par lesquels il faut entendre certains objets symboliques, empruntés des usages de la vie, des mœurs, des cérémonies religieuses, et ajoutant une signification précise à la figure humaine. Si le *trident*, par exemple, est l'attribut de Neptune et marque l'empire des mers, c'est comme réminiscence du harpon dont se servaient les anciens Grecs dans la pêche du thon. Si le *thyrse*, léger bâton entouré de pampres et terminé en pomme de pin, était l'attribut de Bacchus, c'est que, dans la Grèce antique aussi bien que de nos jours, la pomme de pin servait à la fabrication du vin résineux que les Grecs ont toujours aimé. Le *caducée*, attribut de Mercure et signe de paix, était à l'origine une branche d'olivier entourée de bandelettes qui furent ensuite changées en deux serpents accolés, et si plus tard Hermès fut représenté avec un pétase ailé et avec des ailes au talon, des *talonnières*, c'est qu'il était le conducteur des âmes et des songes, le céleste émissaire, le dieu du commerce et des voyageurs. Une couronne d'épis, un pavot, une corbeille de fruits caractérisent les statues de Cérès, la mère universelle, la terre-mère comme l'appelèrent les Pélasges et les Grecs, *Déméter*. Pour exprimer que la lumière et la musique apaisent l'âme agitée et la rassérènent, les artistes avaient attribué la cythare au dieu du jour et de la poésie, et ils rappelaient par l'image du *trépied* l'instrument qui, dans le temple de Delphes, était destiné à recevoir les viandes du sacrifice. Est-il besoin de dire que le sceptre, symbole de la souveraineté, et la *patère*, emblème du culte, indiquent le maître des dieux; que sa toute-puissance est figurée par la Victoire ailée qu'il porte dans sa main, par son messager qui est l'aigle, par son arme qui est le *foudre?*

A la fille vierge de Jupiter, à la sévère déesse de l'esprit lumineux, de la raison divine qui protége et combat, sont attribuées l'égide et la lance : dans l'ancien style, sa haute méditation était symbolisée par une lampe. A Vénus sont réservés le miroir et les fleurs; à Diane, sœur

d'Apollon, le flambeau et l'arc, emblèmes de vie et de lumière ; aux Ménades l'épée et le *tympanon* — c'était le tambour qu'elles frappaient dans le délire des danses sacrées. — A la famille de Pan et des Panisques, personnifiant le charme secret des solitudes et le mystère des bois, appartiennent la houlette pastorale et la flûte rustique appelée *syringe*.

Mais les attributs ne sont pas seulement les accessoires des figures sculpturales ; employés par l'architecture, ils servent encore à préciser la signification des édifices. Les métopes du temple de Délos étaient décorées de lyres. Les éperons et ces découpures qui ornaient la proue des vaisseaux et que l'on nommait *aplustres*, étaient imités par la sculpture sur la frise des temples dédiés à Neptune. L'aigle se dressant sur les acrotères, le foudre sculpté sur les mutules désignaient un temple consacré à Zeus. L'entrée des théâtres était signalée par des masques tragiques ou comiques qui figuraient la terreur ou grimaçaient la satire. Des palmes, des victoires et des couronnes étaient l'ornement obligé des arcs de triomphe. Des biges ou des quadriges surmontaient le comble des cirques. Chaque monument avait ainsi des attributs qui achevaient de le caractériser et en indiquaient la destination aux âges futurs, de sorte qu'aujourd'hui, lorsque nous interrogeons des ruines inconnues, il suffit quelquefois d'y rencontrer un attribut pour reconnaître le caractère d'un édifice et en retrouver l'histoire.

XI.

EN CE QUI TOUCHE LE COSTUME MODERNE, LORSQU'IL EST INÉVITABLE, LE SCULPTEUR TIENT COMPTE DES CONVENANCES HISTORIQUES, DES DIMENSIONS DE LA STATUE ET DE LA PLACE QU'ELLE OCCUPERA.

Combien est ingrat notre habillement moderne, combien il est peu sculptural, surtout quand on le compare au vêtement grec, si heureusement généralisé en draperie et si gracieusement humain ! Au lieu d'accuser les formes, notre costume les contrefait ou les dissimule ; au lieu de se prêter aux mouvements du corps, il les gêne. Assujetti à nos membres, retenu par des boutons, tiraillé par des coutures sans nombre, il manque de liberté et il entrave celle du corps. Ses plis sont fixes et toujours les mêmes, tels que le tailleur les a prévus et façonnés d'avance, tels que la mode

les a voulus. Aux admirables configurations de la forme humaine il substitue les contours sans finesse d'un sac étriqué, artificiel, qui serre les membres en les cachant, comme un grossier fourreau cache les ciselures d'une belle lame. Nous ne parlons pas ici du costume des femmes, parce qu'il échappe encore plus que le nôtre au ciseau du sculpteur, non seulement par sa mobilité, mais par la richesse encombrante de ses détails, auxquels se refuse si heureusement la dignité de l'art statuaire. Née des caprices d'une matinée, la mode des femmes dure moins qu'un quartier de lune et peut changer vingt fois dans le temps qu'il faut à l'artiste pour exécuter une statue. Sans doute l'histoire de ces ridicules changeants et de ces grâces passagères peut être bonne à garder, mais est-ce bien la peine de l'écrire en marbre, de la couler en bronze, et d'assurer ainsi l'immortalité à ce qui n'intéressera guère que les perruquiers et les tailleurs de l'avenir?

Au surplus, par un singulier rapprochement des extrêmes, il se trouve que le vêtement particulier d'un pays tend à devenir celui de l'humanité tout entière, de façon que les costumes n'ayant déjà plus l'intérêt de la variété qui distinguait les différentes nations, le sculpteur sera bientôt contraint de renoncer à ce qui ne sera plus ni une désignation de race, ni une indication de patrie. Presque tous les peuples sont enveloppés maintenant dans la disgrâce du costume moderne, et, à la veille de proclamer la fraternité universelle, ils ne conservent de l'originalité que dans leur manière de s'habiller pour se combattre. Il ne reste donc à l'art statuaire, comme ressource, que certains uniformes militaires qui ont encore un peu de cachet et d'élégance. Quant à nos habits civils, n'est-il pas affligeant de les voir revêtir, dans des proportions plus qu'humaines, tant de héros équivoques, représentés avec leurs redingotes de bronze ou leurs pantalons de marbre? N'est-il pas monstrueux de faire les honneurs de la statuaire monumentale à ces paquets de drap et de linge, à ces basques d'habits, à ces faux-cols, à ces bottes, à ces formes informes? Non, la sculpture n'est pas faite pour éterniser de pareilles choses, surtout quand à l'insignifiance elles joignent la laideur. Un buste colossal porté sur un cippe, sur une colonne tronquée ou sur un motif d'architecture quelconque, doit suffire le plus souvent pour honorer les hommes qui ont laissé, en telle ou telle sphère de l'activité humaine, un durable souvenir. Pour ceux que leur génie désignerait à l'apothéose, ils n'ont plus à figurer, au sommet de la colonne ou du monument qu'on leur élève, avec les habits qu'ils ont portés pendant leur vie. La gloire les a dépouillés du vêtement de leur pays et de leur temps pour les couvrir

d'une simple draperie qui est, en quelque manière, le costume de l'immortalité.

Il est vrai de dire cependant que des artistes d'un grand goût, sachant tirer parti du costume moderne et s'écarter à propos d'une imitation littérale et vulgaire, ont eu le privilége d'intéresser notre esprit à leurs sculptures sans offenser nos regards. De nos jours, la statuaire allemande a représenté des philosophes, des écrivains, des poëtes, Kant, Lessing, Gœthe, Schiller, naïvement vêtus de leur habillement moderne; elle en a fait ainsi des illustrations locales plutôt que des célébrités cosmopolites. C'est dans le même esprit qu'un statuaire des plus habiles, Christian Rauch, ayant à élever la statue équestre et colossale de Frédéric le Grand à Berlin, a préféré aborder franchement le costume du siècle dernier, l'habit militaire de ce temps-là, le chapeau à trois cornes, le jabot et les bottes à l'écuyère, sachant bien que le peuple allemand serait beaucoup plus sensible à l'image du *vieux Fritz* qu'à la déification du grand capitaine. Cependant, pour ajouter de l'ampleur à la masse de la statue et pour cacher le plus possible les détails misérables du vêtement moderne, Christian Rauch a jeté sur les épaules de son héros un manteau court, agrafé au col et rejeté en arrière, à l'effet de racheter par quelques lignes sculpturales les accidents par trop pittoresques d'un costume si peu fait pour les dimensions d'un monument.

Il faut convenir que si on les réduit à de petites proportions, de telles images ont une familiarité attachante; elles deviennent facilement populaires et chacun les conserve dans sa maison comme des dieux lares. C'était, par exemple, une figure populaire aussi par sa vérité extérieure et par les souvenirs militaires qu'elle rappelait, que la statue de Napoléon avec son petit chapeau, sa redingote et sa lorgnette; mais une pareille figure devenait singulière et déplacée dès qu'on la hissait sur une autre colonne Trajane, et que le héros, se dessinant sur les nuages à une telle distance au-dessus des vivants, se trouvait ainsi divinisé tout vêtu, tout botté, tout éperonné. Le costume, traité librement, peut donc être une des ressources du statuaire, mais à la condition de s'appliquer aux personnages qui ne se sont élevés, pour ainsi dire, qu'à mi-hauteur de l'Olympe, ou bien à ceux que l'on veut représenter tout exprès avec leur physionomie contemporaine et dans les habits mêmes où ils furent un moment héroïques, comme pour retenir leur image dans le monde réel et toujours près de nos regards, tandis que la pensée les éloigne et les transporte dans le monde idéal.

Quelques-unes des sculptures que renferme Westminster, le Panthéon britannique, ont été conçues de cette manière avec un vif sentiment



STATUE ÉQUESTRE DE FRÉDÉRIC LE GRAND A BERLIN

par Christian Rauch.

de la réalité, et, à vrai dire, ce sont les meilleures. Il nous souvient d'y avoir surtout remarqué la statue de Wilberforce, représenté vieux, nonchalamment assis et affaissé sur lui-même dans son fauteuil. Une main abandonnée sur sa poitrine, l'autre main posée dans un livre entr'ouvert, il vient d'interrompre sa lecture pour suivre le cours de ses pensées. Une sorte de pantalon à pied, presque collant, laisse deviner la minceur de ses jambes croisées, et son costume moderne n'a rien de choquant, sauvé qu'il est par une robe de chambre qui en dissimule les pauvretés et fait draperie. Mais supposez que la statue de Wilberforce, au lieu d'être placée dans l'intérieur d'une église gothique, entre deux piliers, sous le demi-jour des vitraux, soit érigée sur une place publique, au grand soleil, n'est-il pas évident que la familiarité extrême du costume va devenir une inconvenance? Voilà une figure qui, à sa place, dans l'intimité d'une chapelle, est une œuvre réussie, et qui serait à peine tolérable si on l'exposait à la lumière extérieure et qu'on en fît un monument séparé.

La sculpture a donc à observer deux convenances : celle des dimensions qu'aura la statue et celle de la place qu'elle occupera. Rousseau et Voltaire avec leur habit à la française, leur long gilet, leurs culottes courtes, leurs manchettes, leurs souliers à boucles, leur canne à la main, sont d'excellentes figures à mettre sur une console ou sur le marbre d'une cheminée; mais ces mêmes figures, si on les sculpte de grandeur naturelle pour en décorer le rond-point d'un jardin public, l'extrémité d'une avenue monumentale, l'entrée d'une ville, deviennent des statuettes agrandies, des images purement parisiennes, et ne sont plus les statues de ces grands hommes dont le génie universel appartient à l'humanité. Toutefois comme il serait on ne peut plus malséant, selon nos idées, de représenter des personnages aussi rapprochés de nous que Voltaire, dans un état de complète nudité, ainsi que l'a fait Pigalle, le goût nous conseillerait ici d'éviter à la fois le ridicule de la nudité absolue et la solennité d'un lieu public, découvert et pompeusement décoré, qui ferait ressortir les mesquineries du vêtement. Houdon a résolu cette difficulté, en apparence insurmontable, en habillant Voltaire d'une ample draperie qui a tout ensemble la familiarité d'une robe d'étude et la dignité d'une toge. De plus, il n'a pas composé son ouvrage pour être placé au haut d'une colonne, mais pour être vu dans le vestibule de la Comédie-Française, aux rayons d'une lumière artificielle, qui fait briller, non pas la saillie insignifiante d'un bouton, ou le point d'une dentelle inutile, ou la pomme d'une canne, mais une tête vivante, des yeux étincelants, des narines qui respirent, des rides creusées par l'ironie, et des mains fines, longues,

élastiques, fouillées, sillonnées de veines et frissonnantes. Qui ne sent combien ce morceau fameux perdrait de ses qualités sculpturales, si la lumière avait à éclairer les petits reliefs et à se perdre dans les petits creux du costume moderne, de telle sorte que les détails d'un jabot, les trous des boutonnières fatiguées, les poches béantes, vinssent le disputer au modelé si nerveux des chairs, aux plis significatifs de la peau, à ce qui fait en un mot l'esprit, la vie, la palpitation de cette admirable statue !

Mais là où le costume moderne est surtout mal venu, c'est dans la sculpture tumulaire. Pourquoi rappeler les dépouilles et les vulgarités de la vie quand la vie elle-même a disparu? Pradier, malgré son habileté rare à travailler, à pétrir le marbre, est sorti des conditions scupturales en modelant la figure du duc de Beaujolais, qui meurt tout habillé. Rude, au contraire, a heureusement évité le costume dans le tombeau de Godefroy Cavaignac. Les peintres — cela est remarquable — sont de bon conseil en ce genre d'ouvrage, parce que la sculpture est amenée souvent à y faire des concessions au pittoresque. Nous citerons pour exemple le mausolée de lady Montague, dessiné par Ingres, qui, reprenant avec un grand goût les traditions florentines du xve siècle, a exprimé l'idée de la mort avec infiniment de grâce et de mélancolie : l'héroïne, vêtue d'une robe longue, un voile sur la tête, est couchée sur un lit de repos; sa main défaillante laisse tomber un livre à la dernière page, et deux génies, tirant les rideaux de son alcôve, y enferment sa tombe[1]. Lorsqu'on voulut élever un monument à la mémoire d'Arago, un artiste qui excelle à inventer et à composer, Paul Chenavard, conçut un projet de tombeau qui eût été, à l'exécution, d'un effet imposant. Étendu sous les draperies de son lit de mort, dans un ædicule à jour, dont la voûte étoilée était soutenue par des colonnes, l'illustre astronome jetait un regard suprême sur le firmament qui avait rempli ses pensées.

CHARLES BLANC.

1. Ce Mausolée a été gravé à l'eau-forte par M. Gaucherel. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, t. IX, p. 264.



DOMENICO CAMPAGNOLA

PEINTRE-GRAVEUR DU XVI[e] SIÈCLE



Domenico Campagnola était Padouan et non Vénitien, comme Lanzi et Brandolese l'ont avancé. Les vers de Maganza et l'*Histoire de Padoue* par Zabarella[1] ne laissent aucun doute à cet égard. Il appartenait à une famille qui compta plusieurs artistes, car une note écrite de sa main sur un dessin du cabinet Crozat nous apprend qu'il avait un frère du nom de Francesco qui fut peintre[2], et tout porte à croire qu'il était parent de Giulio Campagnola, dont le père, Girolamo, élève du Squarcione et homme considérable par son savoir, laissa des écrits sur les arts[3]. Une gravure et un dessin abandonnés sans être finis par Giulio et

1. Zabarella, à la page 30 de son *Histoire de Padoue,* dit que Campagnola, peintre padouan, peignit le portrait de Tito Livio, à Padoue, dans la Contrada del Duomo.

2. *Abecedario* de Mariette, par MM. de Chennevières et de Montaiglon, t. I, p. 294.

3. Pour plus de détails sur Giulio et Girolamo Campagnola, voir notre Notice sur Giulio, *Gazette des Beaux-Arts*, t. XIII, p. 332. — Vasari cite encore parmi les

terminés par Domenico nous permettent même de conjecturer que leur parenté n'était point éloignée.

Giulio Campagnola, avons-nous dit en écrivant sa vie, frappé de la beauté héroïque du *Saint Jean-Baptiste* que Mocetto avait gravé d'après Mantegna, voulut reproduire au pointillé ce morceau superbe, mais, peu satisfait du paysage conventionnel avec lequel cet artiste avait encadré sa figure, il résolut de le changer. Il prit une feuille de papier et, laissant en blanc tout l'espace que le personnage aurait dû couvrir, il fit entièrement au pinceau, sans secours de la plume, un gracieux paysage, dont il s'est servi pour son estampe. Plus tard, Domenico, héritant probablement de Giulio en sa qualité de frère ou de neveu[1], fut pris du désir de terminer ce dessin laissé volontairement inachevé, et avec une plume et un pinceau gonflé de bistre il traça la figure du saint Jean-Baptiste. Esprit libre et fier, il eut la pensée de modifier la composition de Mantegna, et il voulut faire étendre au saint le bras droit, ainsi que le témoigne une légère esquisse à la pierre noire; mais il revint de son audace et conserva l'attitude générale, se contentant de différencier les draperies et de changer la physionomie du visage, qu'il rendit moins significative en désirant la faire plus expressive. Ce dessin précieux, publié il y a quelques mois par la *Gazette des Beaux-Arts*[2], n'est pas le seul fait de ce genre que nous puissions signaler. Dans la gravure dite *le Concert*, nous retrouvons le travail de Giulio joint à celui de Domenico, et cette particularité singulière, ajoutée à la similitude de leur nom, à l'identité de leur ville natale, peut servir à prouver qu'un lien de parenté très-rapproché les unissait.

Cette gravure en nous montrant réunies les factures très-différentes de ces deux artistes indique clairement que Domenico fut élève de Giulio. S'il existe en effet une très-grande distance entre l'exécution de la partie droite de la planche et celle de la partie gauche, il est évident que les principes appliqués pour masser les arbres et exprimer le feuillé sont les mêmes; et cette analogie dans la manière de voir et de rendre la nature se retrouve dans toutes les pièces de ces deux graveurs. Pourquoi donc

peintres padouans de cette époque qui portèrent le nom de Campagnola un Giusto; et Zanetti a eu l'occasion de voir un manuscrit contemporain du moine Jérôme, de Potenza, qui nous révèle l'existence d'un André Campagnola, artiste inconnu, auquel on devrait les dessins des siéges du chœur de l'église Sainte-Justine attribués au Domenico par Caraccio.

1. Giulio, étant né vers 1485, ne peut être le père de Domenico, qui peignit en compagnie du Titien, en 1511.

2. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XIII, p. 338.

Domenico Campagnola ne serait-il pas ce Domenico Veneziano, élève de Giulio, auquel l'Anonyme de Morelli attribue plusieurs têtes d'après Raphaël, dans la demeure d'Alvise Cornaro?

Zani, il est vrai, se récrie fortement contre cette idée. Il ne veut point admettre que Campagnola ait pu se plier à copier les estampes de Marc-Antoine d'après Raphaël, alors qu'il était dans toute sa force — comme le prouvent ses gravures, — quand les premières estampes du Bolonais commencèrent à se reprendre en Italie. Mais, pour soutenir cette opinion, il faudrait savoir en quelle année Marc-Antoine commença à graver d'après le Sanzio, et nous n'en savons rien. Cependant les planches exécutées d'après le *Parnasse*, la *Théologie* et la *Poésie*, nous permettent de conjecturer que ce fut avant 1511, et l'on ne peut douter que les gravures de Marc-Antoine d'après Raphaël ne fussent très-connues bien avant 1517, la plus ancienne date qu'on trouve sur les estampes de Campagnola. Puis d'ailleurs, dans le fait de Domenico, peintre expérimenté, se servant d'une composition de Raphaël, qu'y a-t-il donc de plus extraordinaire que de voir Perino del Vaga, Garofolo, Jean d'Udine et tant d'autres, étudier sous Raphaël après avoir été proclamés maîtres par leurs contemporains?

Quant au surnom de Veneziano que lui donne l'Anonyme, il serait facile à expliquer par l'habileté avec laquelle Campagnola sut s'assimiler la manière des peintres vénitiens. Mais manquant de preuves certaines pour établir l'identité de ces deux artistes, nous ne pousserons pas plus loin cette discussion et nous nous contenterons d'avoir déterminé des rapports de parenté et d'art entre les deux Campagnola.

Illustre de son vivant, mais non pas, probablement, au point d'éveiller la jalousie du Titien[1], Domenico fut appelé à travailler pour les amateurs les plus délicats de son temps et de son pays.

Marco Mantova Benavides, professeur de droit et avant tout Mécène magnifique, l'attira près de lui et lui confia d'importants travaux. Il lui donna plusieurs salles de son palais à décorer de fresques, lui commanda de grands paysages et lui fit faire beaucoup de dessins. Un catalogue, qu'un neveu de Marco a dressé des merveilles contenues dans cette splendide demeure et que Morelli a eu entre les mains, mentionne comme

1. C'est sur le dire de Rosetti, écrivain padouan, que l'histoire de la jalousie du Titien contre Campagnola s'est greffée: « Questo valente artefice fu si fatto scolare, ed imitatore di Tiziano, che arrivò perfino a destar invidia a quel gran maestro. Ma l'ammogliarsi ch'ei fece dieda vinta la causa a Tiziano, com' egli se ne espresse quando gliene fu recata la nuova... » Les termes dans lesquels sont rapportés ce fait sentent trop le roman pour que cette version soit acceptée sans autre preuve.



azette des Beaux Arts

Imp A Salmon a Paris

œuvres du Campagnola, en dehors des peintures murales, cinq paysages à la plume fort estimés, les portraits sur panneau de *Gio. Pietro Mantova le père et de Marco Mantova le fils*, puis un portrait à l'aquarelle d'*Andrea Navagero*[1], un *Portrait de Pétrarque* et plusieurs ouvrages, dessins ou travaux d'autre sorte[2].

En 1511, Campagnola fut désigné pour travailler avec le Titien dans la Scola del Santo; du moins c'est ce qu'atteste une note rédigée en italien par lui-même et que Mariette a relevée derrière un dessin du cabinet Crozat. « En 1511, y est-il dit, nous avons peint à fresque en compagnie du Titien dans la Scola del Carmine, et de compagnie nous sommes entrés dans la Scola de Padoue le 24 septembre de la même année[3]. » Et, en effet, on trouve de lui dans la première Scola : une *Adoration des Bergers*, une *Adoration des Mages* et une *Circoncision*, et dans la seconde : *Saint François* et *Saint Antoine avec des anges* qui planent au-dessus; le *Saint ressuscitant un enfant;* le *Cœur de l'Avare retrouvé dans un coffre* et l'*Anesse tombant à genoux* pour adorer le Saint-Sacrement; malheureusement des restaurations maladroites ont détruit entièrement l'effet de cette dernière œuvre.

On montre encore à Padoue, comme étant de Campagnola, des fresques exécutées en 1540, dans la bibliothèque publique; un *Christ mort et les Saintes Femmes*, dans une des chapelles du palais épiscopal; *Saint Blaise entre sainte Catherine et sainte Barbe*, dans l'église Sainte-Lucie; toute une galerie décorée par lui dans l'église du séminaire épiscopal, un *Saint Roch* et une *Sainte Lucie*, dans la Scola San Rocco. Cette même Scola possède aussi du Campagnola plusieurs grisailles et une frise datée de 1534. C'est également à ce maître qu'on doit deux fresques dans la résidence du chapitre, fresques qui ont été retouchées à l'huile, malgré un arrêté de 1683 qui défendait qu'on attachât même un clou aux parois de cette salle. Quant aux fresques qu'il exécuta dans l'hospice actuel des

1. Navagero, noble par sa naissance, fut un écrivain distingué, ami du Castiglione et de Bembo. Il connut Raphaël, qui fit pour le Bembo son portrait sur un panneau conservé au palais Doria, à Rome. Membre de l'Académie aldinique à Venise, il fut chargé par la République de continuer l'histoire de Sabellicus. Envoyé comme ambassadeur à la cour de François I[er], il mourut à Blois, en 1528.

2. Mario Mantova eut aussi en grande estime Gualtieri, le rival de Domenico, à qui il confia la décoration de son palais, et le sculpteur Ammanati. Au dernier artiste, il fit faire, pour la cour de son palais, la statue colossale d'Hercule, celles de Jupiter et d'Apollon. C'est aussi à Ammanati qu'il confia, lui vivant, l'exécution de son superbe mausolée, qu'on admire encore aujourd'hui aux Eremitani.

3. *Abecedario* de Mariette, par MM. de Chennevières et de Montaiglon, t. I, p. 294.

Invalides, elles ont toutes, à l'exception du *Christ au jardin des Oliviers*, disparu en 1822 sous un badigeonnage. Dans le palais Molin on trouve aussi de ses peintures, mais ruinées par le temps; puis enfin dans le palais Giustiniani, construit pour Alvise Cornaro, se voient ces fresques célèbres dans lesquelles se trouvent les têtes empruntées à Raphaël[1].

On veut aussi que Domenico Campagnola ait été sculpteur. Alexandre de Marchi rapporte, d'après Caraccio, dans son *Guide de Padoue*, qu'à la suite de la peste de l'an 1557 les Bénédictins voulant orner leur église dédiée à sainte Justine firent appel à tous les tailleurs de bois les plus célèbres pour y exécuter les stalles du chœur. Ce fut un nommé Richard de Turin (ou de Normandie, suivant d'autres auteurs) qui fut choisi pour exécuter en bois les faits de la vie de J.-C., que Domenico modelait alors en argile. Mais bientôt, Richard, impatient de toute domination et fâché de ce que le maître en plastique n'allait pas assez vite, demanda à être affranchi de toute direction. Les moines, qui craignaient de le voir partir sans terminer son ouvrage, y consentirent, lorsqu'un jour, dans un transport de colère, il frappa d'une hache et tua l'enfant d'un des serviteurs du couvent. Richard, ne pouvant plus songer dès lors à quitter l'asile inviolable du monastère, travailla sans relâche, et dans l'année qui suivit il acheva non-seulement cette suite de la vie de J.-C., mais encore une série de sujets mystiques. Tel est le récit de Marchi, mais Zanetti, qui eut occasion de voir un manuscrit contemporain du moine Jérôme de Potenza, prieur en ces temps des Bénédictins, déclare que ces siéges furent exécutés non pas d'après Domenico Campagnola, mais d'après Andrea Campagnola, artiste inconnu.

A Venise, Domenico peignit dans la Scola Santa Maria del Parto des *Prophètes* et des *Évangélistes* d'une tournure si grande et d'une couleur si puissante, que quatre de ces œuvres furent jugées dignes, lors de la suppression de la confrérie, d'être transportées à l'Académie.

Les peintures que nous venons de signaler forment à peu près l'ensemble des œuvres du Campagnola. On ne connaît guère de lui de tableaux de chevalet, soit qu'il n'en ait point fait, soit plutôt qu'ils aient pris place dans les collections sous des noms plus célèbres[2]. Mais si les toiles du Campagnola sont rares, il n'en est pas de même de ses dessins,

1. Voir ce que nous avons dit plus haut à propos de ces fresques, p. 458. Les divers ouvrages dont nous venons de parler sont attribués au Campagnola dans le *Guide à Padoue*, de M. Marchi.

2. A Florence, dans le palais Pitti, on voit du Campagnola un petit tableau représentant *Adam et Ève;* mais la place élevée qu'il occupe ne permet guère de le juger, cette peinture ayant en outre beaucoup poussé au noir.

surtout de ses paysages à la plume, qui lui valurent les éloges du poëte Maganza :

De buoni Penzaore
El gh'é quel Campagnuola che per fare
Paese con la penna el n'ha un sopare[1].

Ces éloges, donnés par un poëte, ont été confirmés par la postérité, qui a conservé précieusement ses dessins, et par les artistes, qui les ont admirés. Watteau, qui copia les vingt-trois dessins que possédait Crozat, avouait qu'il en avait beaucoup profité; et Mariette, après les avoir catalogués, les loue fort[2].

Là se bornent tous les renseignements que nous avons pu recueillir sur la vie et les œuvres de ce vaillant artiste que Zanetti dit avoir été enterré à Padoue dans la première cour du cimetière contigu au monastère de Saint-Antoine[3]. Mais en quelle année? Nous ne le savons, pas plus que nous ne connaissons la date de sa naissance.

1. Œuvres de Maganza, dit le Magnagnò, unies à celles de Menon et de Begon. Venise, 1610. Sonnet en l'honneur de Padoue, écrit « Al so Caro Compare Bartolomio Moreto. »

2. Catalogue Crozat, p. 72.

3. Catalogue des estampes du cabinet Cicognara, par Zanetti.

ÉMILE GALICHON.

(La fin prochainement.)



EXPOSITION DE CARTONS

A BRUXELLES

I.



Le Cercle artistique et littéraire de Bruxelles a organisé, avec le concours du gouvernement, une exposition de cartons allemands, français et belges. C'est la seconde fois qu'une pareille exposition a lieu à Bruxelles : en 1859, les salles du Palais-Ducal avaient été tapissées de ces vastes compositions crayonnées avec tant de science et de talent par les grands artistes de l'Allemagne, et la *Gazette des Beaux-Arts* en avait dit quelques mots à ses lecteurs. L'art allemand va-t-il faire décidément invasion chez nous ? Faut-il jeter un cri d'alarme ? N'y a-t-il pas quelque danger, pour l'esprit d'un peuple, à laisser ainsi s'insinuer en lui une esthétique étrangère et à se soumettre à des influences qui peuvent lui ôter son homogénéité? Je ne suis pas chauvin, et je mets certes les grandes idées sociales fort au-dessus du caractère local. La solidarité est la plus respectable des vertus, et je m'incline devant la morale et la philosophie universelles. Les peuples, rapprochés par la vapeur et l'électricité, finiront par perdre leurs angles et par fondre ensemble les groupes nombreux qui divisent aujourd'hui l'humanité. Mais dans les arts, le mal ne serait-il pas que chacun de ces groupes perdît ce caractère particulier qui, tout en le laissant parfaitement humain, lui donne une physionomie qui lui est propre? Je ne crois pas qu'aucun artiste, qu'aucun critique se plaigne jamais de la diversité des manifestations de l'esprit, ni des formes différentes avec lesquelles on exprime une pensée. La beauté même ne deviendrait-elle pas monotone, si elle se démontrait par des lignes absolues et des formules purement algébriques ?

Les artistes allemands sont très-savants. Ce sont des hommes sérieux et profonds qu'il faut admirer, lors même qu'on ne les goûte pas. Leur art est digne et fier ; comme les Égyptiens des premières dynasties, ils racontent en hiéroglyphes superbes, sur les murailles de leurs monuments, l'histoire politique et philosophique, non-seulement de leur pays, mais de l'humanité tout entière. C'est bien : leur caractère et leur éducation les entraînent vers ces méditations mystiques et symboliques où le passé se déroule

comme sous un voile sacré. Ils ont un art à eux, qui n'est ni l'art grec, ni l'art italien, ni l'art flamand, et qu'on pourrait nommer *architecture parlante*.

Mais si l'Allemagne se plaît dans les allégories, les rébus et les hiéroglyphes, est-ce une raison pour que la Belgique se plonge dans ces mystérieuses combinaisons où le vrai sens de l'art finit par se perdre?

L'art flamand est caractéristique; il a sa grandeur et sa signification; il parle une langue compréhensible, non-seulement aux Belges, mais à tous les peuples du monde. C'est une de nos gloires, et peut-être la plus pure de toutes. Croit-on que si l'on greffe cet art local avec l'art allemand, on obtienne des fruits plus savoureux et plus sains? Trouve-t-on peut-être que nous sommes en décadence, et qu'il est nécessaire de nous retremper à une école robuste qui redonne à notre virilité le sang qu'elle a perdu? Mais quoi de plus robuste et de plus sain que notre école flamande? D'ailleurs, décadence, dans les arts, on l'oublie trop souvent, c'est transition. Il faut laisser faire, abandonner l'esprit à lui-même, fût-ce dans la nuit : pendant qu'il se cherche, il réfléchit; mais si on lui donne forcément un guide, il finira — l'esprit est faible — par n'écouter que ce guide et par perdre la conscience de son individualité.

A mon avis, les gouvernements devraient rester neutres lorsqu'il s'agit d'art. Les encouragements officiels donnés aux masses n'ont pas seulement une grande influence comme idée sociale, ils pèsent aussi très-lourdement sur le style et la pensée des artistes. Ainsi, depuis quelques années, des commandes considérables ont été faites à nos peintres, et nos monuments religieux et civils commencent à se couvrir partout de fresques : c'est déjà un résultat obtenu par l'art allemand. La première exposition de cartons a eu pour effet d'éveiller l'ambition — ou la vanité — de nos peintres, et de stimuler le patriotisme de nos gouvernants. Or, après avoir organisé l'exposition des cartons allemands, en 1859, si le gouvernement belge a commandé des fresques, n'a-t-il pas semblé dire : « Vous avez vu comment nos savants voisins formulent leurs pensées; vous avez étudié leur style; vous connaissez leurs procédés; tâchez d'arriver à cette hauteur d'expression, et je serai content de vous? »

Si le gouvernement n'a pas parlé ainsi, je me trompe fort; car il est certain que nos artistes ont compris qu'il fallait travailler selon l'esthétique allemande pour historier nos édifices. Déjà nous avons un groupe de peintres tout germains, qui ne jurent que par Cornélius, Overbeeck et Kaulbach; qui singent leur manière et font des efforts immenses pour arriver à s'accrocher à un pli de leurs manteaux; qui composent des rébus; qui font de belles hachures avec du fusain sur du papier gris. L'invasion allemande, préparée de longue date par quelques peintres d'histoire très-malins, est faite aujourd'hui. Et cette annexion par l'esthétique, quoiqu'elle soit étrange, n'en est pas moins déshonorante pour nous.

L'art flamand a eu deux périodes magnifiques : la première commence aux van Eyck et finit à Franz Floris; la seconde comprend l'école de Rubens. Deux gloires pures, à la fois nationales et humaines. Quel exemple! et comment peut-il laisser aveugles des hommes intelligents? La poésie épique a-t-elle un peintre plus grandiose que Rubens? La candeur, la pureté, la sincérité ont-elles des interprètes plus charmants et plus respectables que les van Eyck, les Memling, les Stuerbout, les van der Weyden? Quel peintre au monde a plus aimé la grâce et la distinction que van Dyck? Quel a mieux représenté la vie et la santé que Jordaens? Ce sont là nos véritables aïeux, et, quelle que soit la gloire des maîtres allemands, elle est bien pâle à côté de celle des maîtres flamands qui ont illustré le quinzième, le seizième et le dix-septième siècle.

II.

Je n'ai point à vous dire ce que sont les cartons de Flandrin. Vous connaissez et vos lecteurs connaissent le caractère du talent de ce peintre d'histoire religieuse, qui alliait à la grâce mystique une sensibilité très-humaine et une rare sincérité, enfermées dans un style sobre, presque naïf à force de simplicité. Il a beaucoup de succès à Bruxelles, même parmi les artistes qui n'admettent qu'à demi les principes de l'école ingriste. Est-ce parce qu'il ne s'impose pas à la façon des Cornélius, rudement, sauvagement, et que plutôt il s'insinue dans l'âme à la manière des mystiques du quinzième siècle, par une candeur dont on ne peut se défier? Il y a, par exemple, entre le mysticisme de Flandrin et celui d'Overbeeck, cette différence que le peintre français trouve naturellement l'élévation et la grâce, tandis que le maître allemand n'arrive au style religieux que par l'affectation et le parti pris.

L'exposition du Cercle a de Flandrin les dessins des compositions exécutées dans l'église Saint-Séverin, à Paris, quelques esquisses peintes et les études faites pour les fresques de Saint-Germain des Prés.

On ne connaît pas le nom de Victor Orsel en Belgique; si on l'a connu de son vivant, il est oublié aujourd'hui. Ce n'était guère un peintre, à en juger par le tableau allégorique intitulé *le Bien et le Mal;* on peut dire qu'il ne se doutait pas plus que les artistes allemands qui peignent à fresque de ce que c'était que l'art du peintre : de la gaucherie, des tons crus entiers comme les couleurs d'enseigne, un style rendu mou par la facture, un ensemble froid et pauvre. Mais ses dessins ont un côté remarquable, ils sont consciencieux comme des dessins de Memling ou de Metsys. Ses études marquent un grand respect de la nature; mais à mesure que l'étude se transforme et devient œuvre personnelle, la faiblesse se trahit par un style généralement médiocre où manque l'inspiration. Ce qui rend Orsel intéressant, c'est la recherche honnête du caractère en ne voulant d'autre appui que la réalité. N'ayant point de génie, il est resté terre à terre.

Apès l'*Étude* ayant servi à l'exécution de la figure de la Renaissance pour l'hémicycle de l'École des Beaux-Arts, et quelques études peintes, têtes et mains détachées, de Paul Delaroche, il ne faut citer que pour mémoire les dessins de Louis Janmot et Jules Lenepveu. Je n'ai point non plus à vous décrire les quatorze grands cartons que Chenavard avait préparés pour la décoration du Panthéon. J'y ai vu l'œuvre profonde et sévère d'un homme énergiquement trempé, d'un savant qui voue sa vie à un travail honorable, avec une conviction qu'on doit admirer. Chenavard est un philosophe, un historien, un penseur ami de l'humanité. Il a des affinités avec Cornélius et les autres grands compositeurs allemands, mais seulement par l'idée qui le dominait. Il voulait glorifier le génie de l'homme en embrassant dans une œuvre gigantesque tous les hauts faits et toutes les pensées élevées de l'histoire universelle. Mais l'exécution matérielle de cette œuvre n'est pas en harmonie avec l'imagination du rêveur. Ses cartons resteront comme une hardie tentative qu'un vrai peintre pourra plus tard reprendre et mener à bonne fin.

Les cartons allemands sont très-nombreux et très-intéressants. L'école est parfaite-

ment homogène, et les individualités se caractérisent surtout par la force ou la faiblesse du talent. Au-dessus des maîtres, tels que Kaulbach et Neher, se déroule une multitude d'imitateurs patients et laborieux, hommes fort intelligents et tout aussi convaincus que leurs initiateurs, mais dont la tête ne dépasse point une certaine hauteur et qui sont comme la foule suivant le char des victorieux. Quelques-uns ont un nom, tels que Schnorr et Bendeman, Hubner et Henri von Hess; l'un d'eux a un talent original très-élevé, le professeur Preller, de Weimar, qui a exposé des *paysages et marines*, avec des scènes animées se rapportant aux aventures d'Ulysse. Mais la plupart sont perdus dans le nombre et n'auront jamais qu'un nom médiocre. Ils tombent dans le banal, le connu, le poncif. Ils ont ce style correct qui semble pouvoir s'enseigner mathématiquement et dont la froideur automatique n'impose plus à personne, — sorte de perfection par la science dans laquelle l'inspiration, la fougue, l'entraînement passionnel, ne sont plus pour rien; art qui produit des figures figées et des physionomies somnambulesques.

Le grand carton de Kaulbach, l'*Époque de la Réforme*, a plus de force et de vie que n'en ont d'ordinaire les compositions allemandes. L'artiste a tenté de se servir du clair-obscur et de donner à ses divers personnages différentes tonalités, de sorte que, dans ce dessin au fusain, on sent la main d'un peintre. Ce qui caractérise le style de Kaulbach, c'est la fierté et la grâce. L'*Époque de la Réforme* m'a paru bien supérieure à cette autre composition du même auteur, exposée à Bruxelles en 1859, et représentant, je pense, *la Grèce du temps d'Homère*.

L'*Entrée triomphale à Munich de l'empereur d'Allemagne Louis de Bavière*, par Neher, directeur de l'Académie de Stuttgard, carton de la frise qui décore la porte de l'Isar, à Munich, rappelle le style de Rethel, le génie le plus original de l'Allemagne moderne. C'est sauvage et grandiose, véritablement épique.

Quant à l'*Odyssée* du professeur Preller, je l'honorerai assez en disant que son style ne rapetisse point trop Homère. Les beaux tableaux que feraient ces compositions si bien ordonnées et si savantes, peintes par un artiste amoureux de la lumière et de la couleur!

Cette lettre prendrait beaucoup trop de place dans la *Gazette* si je vous décrivais les dessins de tant de consciencieux et ardents travailleurs. Il me faudra me contenter de vous citer leurs noms et d'ajouter que tous sont dignes du respect qu'on doit au talent et à l'intelligence : ce sont P. L. Foltz, Pixis, Otto Hiltensperger, Hauschild, Aug. de Heckel, Echter, von Schwint, Xavier Barth, Julius Franck, Schrandolph de Munich, Édouard Steinle et Veith de Francfort, Roege, Bendeman, Ittenbach, André et Carl Muller, Henri Muke de Dusseldorf, Muttenthaler de Leipzig, Masterteig de Saxe-Weimar, Pfannschmidt, et Louis Spangenberg de Berlin (les études que L. Spangenberg a faites en Italie et en Grèce sont de belles œuvres, où l'on voit allié un travail réellement photographique à un style très-élevé; seulement, la dureté de l'exécution fait songer aux papiers peints), Léonard Gey, A. Ehrhardt, Alfred Diehte, Julius Hubner, Carl Peschel de Dresde, Charles Rahl, Ch. Ruben de Vienne, Wislicenus de Weimar, et Théodore Dietz de Carlsruhe.

Les Belges ne sont point nombreux, mais ils le sont trop pour l'honneur de notre école. Les premiers qui ont importé chez nous le style germanique, ou quelque chose d'approchant par la roideur automatique, se nomment Swertz et Guffens, d'Anvers. Oui, ce sont deux élèves de l'école d'Anvers, qui ont travaillé pour ainsi dire sous les yeux de Rubens et de van Dyck, de Jordaens et de Crayer, qui sont allés demander à

l'Allemagne le secret de ce style qui est l'antipode du style flamand. Les premiers, ils se sont dénationalisés sans profit pour l'art ni pour la nation qu'ils renient en l'empoisonnant. Les premiers ils ont abandonné la vie et la santé pour la mort et l'inertie : il faut leur rendre la justice qui leur est due. A leur suite sont venus Lagye et de Taeye, Cannel, et Gérard, et Degroux. D'autres s'avancent timidement dans l'arène, un rouleau de papier sans fin et un paquet de fusain sous le bras, l'air songeur et le regard perdu dans le passé. Par ses subsides et ses commandes, le gouvernement belge encourage ces artistes à s'annihiler et à disparaître dans l'individualité d'autrui : c'est là ce qui nous touche vivement et ce qui me force à protester.

Il ne faut pas que nous soyons Germain, Français ou Anglais : soyons nous en toute sincérité, dussions-nous être les derniers. Il ne faut pas que Courbet, pas plus que Delacroix ou Ingres, il ne faut pas que Rethel, pas plus que Cornélius, il ne faut pas que Constable ou Turner viennent planter chez nous leur tente et prennent possession de notre caractère pour l'anéantir. Admirer autrui, c'est une marque de grandeur d'âme ; l'imiter, c'est une preuve de faiblesse et d'impuissance.

III.

A cette exhibition de cartons on a ajouté environ deux cents tableaux et dessins, nécessaires pour le repos des yeux et de l'esprit. Le public n'osera pas se l'avouer, mais il est certain que les tableaux auront plus de succès que les cartons, même auprès des hommes les plus intelligents.

Si les deux salles réservées à la peinture n'avaient contenu que des tableaux tout modernes, sortant frais de l'atelier, elles n'eussent guère été intéressantes à parcourir. L'exposition d'Anvers, malgré les protestations des peintres bruxellois et l'engagement signé par eux de n'y point envoyer leurs tableaux, a attiré bon nombre d'artistes signataires de la protestation. Mais ceci est une affaire de dignité individuelle, dont je n'ai pas à m'occuper.

Le Cercle, en organisant son exposition, a ouvert un concours pour la meilleure étude de tête humaine, de grandeur naturelle, et la meilleure étude de paysage. Ce concours a eu pour résultat qu'un peintre s'y est révélé, Louis Artan.

Parmi les tableaux nouveaux, que le public n'avait point encore été appelé à juger, il faut citer en première ligne une *Scène de jalousie*, par Alfred Stevens ; c'est une jeune femme, espionnant par une croisée, et sans doute se prouvant à elle-même, par des faits, qu'elle est trompée. La physionomie douloureuse est très-expressive, sans grimace. Tout le tableau, dans son ensemble, est fin, distingué, exquis. On ne peut guère pousser plus loin l'exécution, ni arriver à plus de délicatesse en conservant la largeur du style.

Courbet a envoyé une scène mythologique, — voyez-vous ce réaliste qui s'égare ! — représentant *Vénus et Psyché*. O Vénus ! ô Psyché ! de classique mémoire, comme le maître-peintre d'Ornans vous a calomniées ! Psyché, Vénus, ces noms évoquent les images les plus gracieuses ; c'est la beauté et la grâce, la séduction et la candeur, la sensualité et l'amour. L'imagination de Courbet l'a mal servi lorsqu'il a intitulé ce

tableau *Vénus poursuivant Psyché de sa jalousie*. Ces donzelles, laides, vulgaires, — des modèles mal choisis — représenteraient la mère des Grâces et la femme de l'amour? C'est là une sauvage et grossière ironie. Pourquoi donc exhumer les déesses de la Fable, si vous devez ainsi les maltraiter?

Le *Portrait de la princesse Frédérique, fille du roi de Hanovre,* par Frédéric Kaulbach, portrait en pied, de grandeur naturelle, a une physionomie fine et vivante. Les yeux brillent et regardent; les narines aspirent; la bouche sourit et va parler. Mais la peinture en est maladive; Nicaise de Keyser, directeur de l'Académie d'Anvers, peint dans cette manière molle et triste; seulement, il y a dans le portrait de Kaulbach du sentiment et de l'expression.

Un jeune paysagiste, Hip. Boulanger, faisait espérer une individualité; on le citait comme un des premiers parmi les jeunes hommes d'avenir. Son *Verger,* effet de matin, ferait croire qu'il n'a pas le souffle; le voilà à la remorque de quelqu'un, de Corot — de Millet — de Jules Breton, — d'un de ceux qui peignent la nature dans une gamme tranquille quelque peu effacée. W. Roelofs, au contraire, a beaucoup de verdeur et de savoir-faire; puis, il s'appartient, comme Alfred Verwée, que vous avez médaillé à Paris. Le talent de Keelhoff me paraît aussi être entré dans une phase malheureuse; son *Site des environs de Villers* est farineux, et noyé dans une clarté blafarde qui irrite le regard. Les efforts de Léonce Chabry, le paysagiste bordelais, n'ont pas non plus abouti cette fois où il le voulait. Ses paysages manquent de vie et de lumière; ils sont crus et lourds. Et cependant, on sent là un homme convaincu, qui a l'amour de son art et de la science. Mais il paraît être dans une période d'affaiblissement et de trouble.

Un peintre hollandais, Mollinger, a envoyé *les Bonnes voisines* et *le Hameau de Wezup, par un jour pluvieux*. Mollinger a un talent sobre, consciencieux, qui produit l'effet voulu avec une espèce de bonhomie assez virile et ne cherche point au delà. Peintre honnête et sympathique aux âmes pures.

Les deux portraits de Ch. Billoin sont aussi très-consciencieusement et très-honnêtement exécutés. Lorsqu'un homme n'essaye pas de monter plus haut que ses ailes ne le lui permettent, il faut l'en louer. Combien d'Icares on pourrait compter parmi les peintres de tous les genres! La *Giacinta,* de Jean Portaels, étude de jeune fille romaine, est une belle créature, solidement bâtie, d'un caractère noble, avec une physionomie mélancolique. Un philosophe y verrait peut-être la Rome moderne, puissante, mais engourdie, et qu'il sera bien difficile de galvaniser.

La recherche du joli conduit fatalement à un art morne et qui fait peine. Florent Willems, malgré tout son talent, n'arrive qu'à faire des personnages pétrifiés. D'un dessin admirable, élégant et pur, modelées avec une distinction rare, cette jeune mère et sa fille, l'une instruisant l'autre, n'ont pas de sang dans les veines, et sous leurs vêtements exquis on ne sent point les corps vivants et nerveux qui tantôt vont changer de place. Les yeux sont morts; les joues sont blafardes; les lèvres sont colorées du carmin des femmes galantes; les mains sont en bois. Le fond du tableau écrase les figures. Et que de talent perdu dans tout cela! L'*Intérieur rustique,* au contraire, est une peinture grasse, solide, pleine de relief; il y a de l'espace et de l'air: on entre là, on s'assied, on peut respirer; les personnages se meuvent. Mais que diraient « les amateurs » si Willems, le peintre du satin, faisait souvent de ces sortes de tableaux?

Robie a exposé un *Massacre des Innocents,* où l'on voit un groupe de moineaux se disputer entre eux de malheureux hannetons, qui sont parvenus à soulever le couvercle

de leur prison, — une boîte en carton, posée sur un bout de roche, en plein air. C'est très-joli et coquettement peint.

Une esquisse large, intitulée *le Poulain volé,* par Otto von Thoren, est fougueuse et pleine d'entrain. Mais *le Berger frappé par la foudre,* du même artiste, est un tableau bien médiocre. Les *Souvenirs de la Campine,* par E. Huberti, sont deux études de marais, profondes et attrayantes; il est fâcheux qu'elles soient d'une tonalité si faible. *Bœufs dans la bruyère, soleil couchant,* tableau par Th. Tscharner, peinture sympathique et saine, est d'un bel effet. Tscharner est un rêveur sincère et un travailleur tenace qui va droit à son but, lentement peut-être, mais sûrement.

Alma Tadema — autre médaillé de Paris — a exposé une composition très-mouvementée qu'il intitule *Gonthram Bose et ses filles.* Qui est Gonthram Bose? Pour moi qui ne le connais pas, ce nom est très-indifférent et n'ajoute ni n'ôte rien à la valeur du tableau. La scène représente l'attaque d'un chariot conduit par des bœufs et sur lequel sont groupées des femmes et des jeunes filles. Les défenseurs de ce chariot qui porte la famille sont des guerriers de tout âge. Le lieu de la scène est un coin romantique, fermé au fond par une muraille d'énormes rochers, à gauche par des arbres. On se bat au fond à gauche, et les guerriers qui entourent le chariot se précipitent dans la mêlée. A quelle époque ce drame s'est-il passé? Je pense que c'est au moyen âge, peut-être vers le dixième ou le onzième siècle.

Alma Tadema, comme Henri Leys, excelle à rendre le caractère des physionomies et des allures qu'il n'a pu étudier que dans les travaux de nos ancêtres. Son tableau est bien mouvementé, parfaitement compris; c'est une œuvre intelligente. Chacune de ses figures a son type particulier et concourt bien à l'ensemble de la composition. Certains détails sont traités avec beaucoup de talent, de prestesse. Mais ce n'en est pas moins là de l'archéologie. Alma Tadema essaye de reconstruire le passé, et avec beaucoup de bonne foi. Il obtient d'excellents résultats, puisqu'on l'applaudit et le couronne. Il faudrait cependant le voir aux prises avec l'époque et l'homme modernes; aurait-il alors l'esprit d'observation nécessaire à reproduire, soit familièrement, soit d'une manière élevée, nos actions et les pensées qui se réfléchissent sur nos physionomies? Le pittoresque et le style des autres, quelque habilement qu'ils soient imités, ne peuvent jamais parvenir à constituer une véritable originalité. L'accent, le souffle individuel ont une saveur et un attrait avec lesquels le plus admirable pasticheur ne lutterait point sans désavantage. Il est triste d'avoir à combattre encore pour une idée qui est d'une simplicité et d'une logique inattaquables. Raphaël, Rubens, Vinci, Rembrandt, Michel-Ange, par quoi sont-ils tant au-dessus des autres grands peintres du monde? Non-seulement par leur caractère, profondément humain, mais par l'individualité de leur génie.

Le *Clair de lune,* souvenir de la Hollande, de Jongkind, ressemble-t-il à ceux de van der Neer? Non pas! C'est la nuit vue et « sentie » par Jongkind, non par un autre. Une belle nuit, pure et fraîche, éclairée par une pleine lune bien lumineuse, dont les rayons d'argent baignent dans les eaux calmes d'un canal. Tableau de maître, d'une exécution large et fiévreuse.

Il faut citer encore, parmi les peintures que le public ne connaissait pas, l'*Arrestation,* de Madou, dont la réputation n'a plus besoin d'aide et qui est estimé à Paris comme à Bruxelles. Le *Verger,* de feu Devigne; un grand tableau de *Fleurs,* de H. Robbe; le *Garde-manger,* de Janssens; un tableau de nature morte et un *portrait* de jeune fille, très-colorés et très-harmonieux, de Louis Dubois; *le Soir, Promenade*

dans la forêt, de L. Becker et Louis Dubois ; une *Vénitienne,* jeune fille un peu pâle, en costume du XVIe siècle, étude de Cesare Dell'Acqua ; *la Petite sœur*, de L. Verwée ; et d'autres tableaux de Ch. Soubre, de Mme Ronner, Jules Montigny, Mlle Meyer, Meunier, Francia, etc...

A ces noms, plus ou moins connus, dont quelques-uns sont parvenus à intéresser le public, il faut ajouter celui de Mlle Marie Collard, une jeune fille de dix-sept ans, qui vient de faire des promesses tout à fait extraordinaires en envoyant à l'exposition trois études réellement belles, une *Vache*, un *Cheval*, un *Paysage* et un *Portrait* de femme en profil. La vache surtout, noire sur le fond de verdure d'une prairie, est d'une tonalité profonde et savoureuse qui fait songer, sans le rappeler autrement que par la vigueur, à Albert Cuyp. Il n'y a pas trois tableaux dans toute l'exposition qui pourraient supporter le voisinage de cette vache noire dans ce pré vert. Rien n'est plus jeune, plus convaincu, plus naïf et plus sérieux. Le caractère, le style du dessin de l'animal est d'une grande largeur, incorrect dans ses détails, mais très-imposant dans l'ensemble. Le cheval en plein soleil, sur un fond de verdure et de muraille rose très-audacieux, a les mêmes qualités viriles et candides. Le portrait est rude et naïf. S'il n'y a pas un peintre d'un ordre très-élevé dans Mlle Collard, il faut douter de tout.

Il y a aussi un peintre dans Louis Artau, qui a obtenu le premier prix au concours de paysage, en partage avec H. Vanderhecht, dont l'étude n'a qu'une valeur banale. Le paysage de Louis Artau est d'un ton très-masculin et d'un style qui approche déjà de la grandeur. On y sent la ferveur et la volonté. On y voit aussi l'homme de goût qui ne se contente pas d'un coin quelconque de la nature, et qui veut avoir été charmé par un site, impressionné par un effet avant de les vouloir reproduire. Mlle Marie Collard et Louis Artau ont des noms faciles à retenir et que le public répétera avant peu, après les artistes et les critiques.

Pour donner à l'exposition de peinture une valeur et un attrait réels, les organisateurs ont eu l'excellente idée de demander aux principaux amateurs de Bruxelles quelques-uns de leurs meilleurs tableaux modernes, qui ont été prêtés avec beaucoup de grâce. De sorte que, au milieu des œuvres plus ou moins intéressantes que je viens de citer, on voit une *Chasse aux lions*, de Delacroix, appartenant à M. P. Crabbe, le *Saint Jérôme dans le désert,* de Decamps, le *Boucher turc,* de Gérôme, un *Paysage* de J. Dupré, à M. P. Crabbe, un *Paysage* de Marilhat, à M. Alfred Crabbe, des *Animaux au pâturage,* de Troyon, à M. Hagemans, *le Lac,* et *un Moine*, de Corot, les *Oliviers,* de Belly, à M. Hagemans, une *Forêt,* de Diaz, la *Foire de Saint-Germain,* de Garbet, une *Tête de jeune fille,* de Ricard, et un paysage de Th. Rousseau, *Après la pluie,* ces quatre derniers tableaux appartenant à M. le général Gœthals.

Septembre 1864.

ÉMILE LECLERQ.



BULLETIN BIBLIOGRAPHIQUE

ON THE PRINCIPAL PORTRAITS OF SHAKSPEARE

PAR M. GEORGE SCHARF, F. S. A.

Petit in-8° de 15 pages, Londres, 1864.



George Scharf, qui s'était toujours préoccupé par goût de l'iconographie anglaise avant que de s'en occuper par devoir en qualité de directeur de la « National portrait Gallery, » établie à Londres par ses soins, vient de célébrer à sa manière le jubilé shakspearien en publiant une étude sur les principaux portraits du grand tragique anglais. C'est des *Notes and Queries*, journal par demandes et par réponses dont l'*Intermédiaire* espère devenir l'équivalent en France, qu'est extraite la brochure substantielle de M. G. Scharf.

Trois portraits surtout possèdent un certain caractère d'authenticité, et ont servi de types à tous ceux qui ont créé le type populaire. L'un est une gravure, l'autre une sculpture, le troisième une peinture.

La gravure est celle de Martin Droeshout, artiste flamand qui résida quelque temps en Angleterre. Elle sert de titre à la première édition des pièces de Shakspeare publiée à Londres en 1623, sept ans après la mort du poëte. Le tirage l'usa bientôt et en fit une caricature, mais les premiers exemplaires, comme celui du British Museum, offrent tous les caractères d'une œuvre consciencieuse et exécutée d'après un de ces crayons comme on en fit tant aux XVe et XVIe siècles.

La sculpture est le monument de Stratford-sur-Avon, exécutée par Gérard Johnson avant 1653, et érigé probablement sous la direction du Dr Hall, beau-fils de Shakspeare. Ce buste, exécuté en pierre tendre, très-sommairement, pour être enluminé et vu de loin et en dessous, perd beaucoup à être comparé dans ses moulages avec la gravure. Cependant il y a certains points de ressemblance entre les deux œuvres qui doivent représenter Shakspeare tel qu'il était à la fin de sa vie.

La peinture connue sous le nom de « Chandos portrait », du nom de son dernier possesseur, est aujourd'hui exposée dans la « National portrait Gallery ». C'est, suivant M. G. Scharf, un portrait fait après la mort, et se rapprochant plus du buste que de la gravure. Quelques auteurs l'ont attribué à l'un des frères de Shakspeare, peintre et comédien dans sa troupe. On en suit les migrations de main en main depuis l'année 1668.

C'est en combinant ces trois portraits, en prenant de l'un et de l'autre dans des proportions variables, que furent créés les différents types qui illustrèrent successivement les différentes éditions des œuvres de Shakspeare.

M. G. Scharf analyse et discute tous ces types, montrant ce qu'ils ont emprunté à chacune des œuvres mères, et débrouille avec un grand savoir toutes les questions

complexes qui obscurcissent l'origine de ces portraits héroïques que chaque nation fait de ses grands hommes, portraits faux, mais qui finissent par être moralement plus ressemblants que les images naïvement tracées par les contemporains.

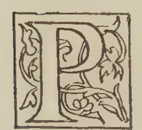
Cette dissertation du directeur érudit de la « National portrait Gallery » est, par sa concision et la sûreté de la critique, un excellent modèle de ce que pourrait faire en France quelque iconophile pour les portraits de nos grands hommes.



CATALOGUE DU MUSÉE DE NARBONNE

PAR M. TOURNAL.

1 vol. in-8° de 202 pages, Narbonne 1864, et à Paris, librairie archéologique de Didron. — Catalogue du Musée archéologique du département de la Dordogne, par le Dr E. Galy, 1 vol. in-8° de 130 pages, Périgueux, 1862.



ARTOUT on commence à comprendre que si les Musées sont institués pour l'éducation du public, cette éducation ne peut être complète que par des catalogues bien faits. Aussi voit-on publier de tous côtés des livres qui, sous une forme concrète, sont un *compendium* des connaissances qu'exige l'intelligence des monuments qu'ils décrivent. Mais peut-être ces livres étant trop complets sont-ils d'un prix et d'une lecture qui en éloignent la majorité du public, et peut-être serait-il convenable d'imiter ce qui s'est fait en Angleterre, un pays pratique en tout, même dans les questions d'art et de science. Les catalogues y sont de deux espèces. Il y en a pour les savants ou pour ceux qui désirent s'instruire; puis pour le public qui ne veut que connaître la dénomination et la date de l'objet qu'il voit. Le second de ces catalogues n'est qu'un inventaire. Le premier est un livre de bibliothèque. Au Musée de South-Kensington, il y a même un guide très-sommaire que l'on vend un penny, grâce aux aumônes payées.

Il est très-possible que beaucoup de gens qui ont commencé par le guide acquièrent ensuite l'inventaire et finissent par entrer plus intimement dans la science en se rendant possesseurs des catalogues raisonnés. La science a ainsi trois degrés, que l'on peut franchir sans peine. Aussi voudrions-nous qu'à côté des beaux catalogues que MM. Tournal et Galy ont faits des musées de Narbonne et de Périgueux il y eût des guides modestes destinés à débrouiller les premières notions de la science pour les ignorants, bien souvent involontaires, qui parcourent ces musées.

Narbonne, ville de fondation romaine, soumise ensuite aux Visigoths, ayant été pendant le moyen âge un centre de civilisation et dans les temps modernes la résidence d'amateurs dévoués à leur patrie, doit refléter dans son Musée les phases diverses de son existence. Aussi son Musée possède-t-il un échantillon de tous les objets d'art et de toutes les curiosités, depuis les monuments discutés de l'âge de pierre, jusqu'aux gravures du siècle dernier.

Grâce à l'envoi des doubles de la collection Campana, la céramique grecque et étrusque peut y être comparée à la céramique gallo-romaine trouvée dans les nécropoles de la Narbonnaise qui ont donné en outre une abondante moisson de vases en verre et d'inscriptions. Ce sont même les inscriptions romaines qui nous semblent former le principal intérêt du Musée de Narbonne, à en juger par la place que l'épi-

graphie occupe dans le catalogue. Les marbres, les bronzes, les fragments du moyen âge forment aussi des divisions d'une certaine importance, ainsi que les « objets divers » dont plusieurs auraient pu être classés dans les chapitres consacrés aux monuments similaires. La céramique méridionale, qui comprend aujourd'hui les faïences à reflets métalliques trouvées à Narbonne dans les débris d'un four de potier, clôt la série des objets d'art. Viennent ensuite la peinture et les dessins. Nous ne savons pourquoi dans cette partie de son catalogue M. Tournal n'a point adopté l'ordre alphabétique qui, seul, se prête aux recherches. Ne l'ayant pas fait, il nous faut trouver David et ses quatre tableaux, donnés par M. Barathier au Musée, entre Rivals, Fabre, Subleyras, Vien, Gamelin et Sébastien Bourdon, M. Jules Boilly et MM. Briguiboul et Lazerges, dont les œuvres occupent une place importante dans les galeries de l'ancien archevêché de Narbonne. Ce palais, construction du moyen âge à laquelle chaque siècle a, depuis la renaissance, infligé sa mutilation, a été restauré en partie par M. E. Viollet-le-Duc ; quant aux galeries du Musée, elles ont été décorées par M. Denuelle.

Le catalogue de M. Tournal est à la hauteur de l'intérêt que le gouvernement et la ville de Narbonne attachent au monument et au Musée dont la conservation lui est confiée. Mais il faut dire aussi que si ce Musée est tel que ce catalogue nous le fait connaître aujourd'hui, on le doit aux legs de MM. Maurice Peyre et Coussières aîné, mais surtout au don qu'a fait à la ville M. Barathier de sa précieuse collection de tableaux, de dessins, de gravures, d'ivoires, de bronzes, d'armes, de tapisseries, recueillis pendant plus d'un demi-siècle avec un goût dont témoigne le livret de M. Tournal.

Le Musée de Périgueux, n'étant qu'archéologique, est moins nombreux et moins varié que celui de Narbonne; l'épigraphie gallo-romaine en forme la majeure partie, et parmi les inscriptions il en est de très-intéressantes. Telle est celle qui constate le culte d'une divinité topique, la déesse *Vesunna*. Comme les inscriptions ne sont point notre affaire autrement que par les côtés où elles touchent à l'art, nous passons outre pour citer les divers débris antiques trouvés dans l'ancienne Vésone, quelques bronzes charmants qui ont la même origine : monuments publiés pour la plupart dans le bel ouvrage que le comte Welgrin de Taillefer a consacré aux antiquités de Vésone. Notons aussi l'objet de toilette le plus indispensable aux Francs chevelus, nos ancêtres, un peigne dans son étui, et un certain nombre d'œuvres du moyen âge et de la renaissance fort importantes. Comme la situation du Musée de Périgueux, en contre-bas des terrains avoisinants, nuit à la conservation des objets précieux qu'il renferme, espérons aussi que l'excellent catalogue qu'on a donné des objets qui se détérioraient dans le monument actuel excitera l'administration locale à dépenser quelque argent, pour doter la ville d'un Musée plus digne des œuvres d'art qu'elle possède.

A. D.



Le Directeur : ÉMILE GALICHON.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT, 7

LA GALERIE POURTALÈS[1]



II.

ANTIQUITÉS GRECQUES ET ROMAINES.



Les antiquités tiennent une place de premier ordre dans le cabinet Pourtalès. Elles y forment une série dont la célébrité est européenne, grâce surtout à la publication que le savant Panofka a faite de celles qui présentaient le plus d'intérêt pour l'érudition, dans un magnifique volume in-folio intitulé : *Antiques du cabinet de M. le comte de Pourtalès-Gorgier*, et publié en 1834 aux frais du généreux possesseur de ces trésors. C'est une rare bonne fortune pour une collection particulière que d'être ainsi illustrée par un ouvrage qui demeure classique dans la science; elle peut être dispersée plus tard, mais le souvenir ne s'en efface pas. En confiant au docte antiquaire allemand le soin de publier les principaux monuments de son cabinet, M. Pourtalès suivait l'exemple que lui avait donné le duc de Blacas; il serait à désirer que la plupart des amateurs fissent de même; tout à la fois ils rendraient un grand service aux études scientifiques et ils assureraient à leur nom la postérité. Pour jouer au com-

1. Voir dans la *Gazette des Beaux-Arts*, livraison de novembre 1864, l'article de M. Jacquemart sur les objets d'art et de curiosité.

plet le rôle de Mécène, il ne suffit pas de rassembler des monuments, il faut aussi les faire servir au progrès des connaissances et les mettre par la publicité à la disposition de tous les savants.

Il est toujours assez curieux de rechercher comment se sont formées les collections célèbres et quelles ont été les principales provenances des objets qu'elles renferment. Le premier monument antique possédé par M. Pourtalès, celui qui lui donna l'idée de former un cabinet de ce genre, fut un vase peint qui avait appartenu à Angelica Kauffmann, l'amie de Winckelmann, de Raphaël Mengs, de Seroux d'Agincourt, de ce groupe d'hommes, en un mot, qui jetaient à la fin du siècle dernier, en Italie les fondements de l'étude de l'histoire des arts. Des séjours nombreux et prolongés à Rome, à Naples, en Toscane, permirent au jeune amateur de rassembler un noyau de collection d'une grande richesse. Entraîné par ses goûts, il visita la Grèce à une époque où, soumise encore à la domination turque, elle était presque fermée aux recherches et ne voyait que de loin en loin de rares voyageurs. Cette course de touriste servit beaucoup à l'enrichissement du cabinet de M. Pourtalès. Pendant son séjour à Athènes, il acquit presque toutes les antiquités recueillies par le patriarche des explorateurs de la cité de Minerve. Ce fut un grand bonheur, car bien peu de temps après la guerre de l'indépendance hellénique éclata; Athènes fut successivement bombardée et incendiée par les Grecs et par les Turcs, et, au milieu de ces convulsions de la renaissance d'un peuple, toute la part des collections de Fauvel qui avait été conservée par lui fut détruite avec la maison qu'il habitait. Aux acquisitions faites de Fauvel, le cabinet Pourtalès dut un caractère particulier qui le distingue des autres collections formées à la même époque, où le goût des antiquités était en grand honneur; aucune ne renferme autant de monuments de style purement grec, provenant de la Grèce; pour les vases peints surtout, je ne connais pas d'autre collection, particulière ou même publique, où l'on puisse étudier plus complétement les caractères propres à la fabrique athénienne, d'après de plus nombreux et de meilleurs spécimens.

Quelques années plus tard, M. Pourtalès accrut encore notablement ses collections, et de pièces du premier ordre, en achetant une grande partie des antiquités de la Malmaison. Chacun sait que l'impératrice Joséphine, amie des arts autant que de l'horticulture, avait rassemblé dans cette résidence une galerie d'antiquités qui comprenait des objets de la plus grande valeur. Le fonds principal en provenait d'un cadeau fait en 1802 par la reine Caroline de Naples à celle qui était alors Mme Bonaparte, femme du Premier Consul: il se composait de cent vingt-

trois morceaux, vases peints, bronzes, peintures antiques et bijoux, choisis parmi la fleur des collections du Musée Bourbon. En 1814, le cabinet de la Malmaison avait déjà perdu quelques-unes de ses plus belles antiquités, offertes par l'impératrice Joséphine à l'empereur Alexandre, pour lequel elle montra tant de prévenances lors de l'invasion; de ce nombre était le célèbre camée représentant Ptolémée Philadelphe et Arsinoé, qui forme maintenant un des plus beaux fleurons du Musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg. La collection demeurait pourtant encore splendide, lorsque M. Durand en fit l'acquisition, après la mort de l'impératrice Joséphine. Cet amateur renommé la divisa en deux parts : l'une, comprenant les peintures antiques, dont étaient les célèbres Muses d'Herculanum, les vases et quelques bronzes, parmi lesquels un des plus beaux trépieds connus, provenant des fouilles de Portici, fut jointe à la réunion de monuments que M. Durand vendit au roi dans l'année 1824, et qui devint un des noyaux du Musée Charles X; l'autre, composée des marbres, des bijoux et de quatorze bronzes de premier choix, fut cédée à M. Pourtalès. C'est par là qu'entrèrent dans le cabinet de cet éminent collectionneur quelques-uns des objets sur lesquels nous aurons le plus à insister dans le cours de cet article, tels que la statue de l'empereur Auguste et l'armure de gladiateur gravée sur une de nos planches.

Les ventes d'antiquités les plus importantes faites à Paris dans le premier quart du siècle fournirent aussi leur contingent à la collection et contribuèrent particulièrement à donner un rare éclat à la série des bronzes, qui dut aussi plusieurs de ses plus beaux ornements à une circonstance toute fortuite. Il est des hasards heureux dans la vie des collectionneurs, mais on en voit bien rarement un aussi merveilleux que celui qui s'offrit une fois à M. Pourtalès. Il traversait en chaise de poste les montagnes du Jura, pour se rendre à sa terre de Gorgier, en Suisse. Dans les environs de Besançon, il montait un matin une côte à pied, lorsqu'il fut appelé par un paysan qui voulait proposer à l'étranger de passage des antiquités qu'il venait de découvrir dans une fente de rocher, en travaillant à sa vigne. C'étaient quatre figurines de bronze, la petite Minerve représentée dans une des planches hors texte qui accompagnent notre travail, un Jupiter dont nous reparlerons également, une Abondance ou une Fortune portant la corne d'Amalthée, enfin un petit cerf. Pas n'est besoin de dire que l'acquisition de ces quatre pièces d'un travail exquis fut immédiatement consommée et que, lorsque M. Pourtalès remonta dans sa voiture, il emportait, comme des trophées opimes, les bronzes qui ont contribué pour une si grande part à la célébrité de sa collection.

Les derniers enrichissements du cabinet Pourtalès consistèrent principalement en vases peints et furent dus aux splendides découvertes qui marquèrent les fouilles du prince de Canino dans les nécropoles de l'Étrurie. Une notable partie des vases que renferme la collection furent acquis alors, soit directement du prince de Canino, soit dans les ventes des galeries Durand, Beugnot et de Magnoncour, en grande partie composées des produits de ces fouilles.

I.

Voulant passer en revue les principales richesses des séries d'antiquités du cabinet Pourtalès, nous commencerons par les marbres. Rien n'est plus rare à rencontrer dans les ventes publiques que des sculptures de l'antiquité vraiment dignes d'attention. En général les galeries particulières n'en renferment point ou presque point, et cette circonstance explique l'effet que produisit, il y a quelques années, à la vente du cabinet de M. Louis Fould, un marbre de second, si ce n'est de troisième ordre, ainsi que le prix qu'il atteignit aux enchères.

La pièce capitale par ses dimensions est la belle statue d'Auguste (nº 22), actuellement placée dans une niche sous la voûte d'entrée de l'hôtel de la rue Tronchet. Cette statue, par une curieuse coïncidence, a été successivement possédée par Richelieu et par Napoléon ; le grand cardinal, qui l'avait reçue de Rome, l'avait envoyée à son château de Richelieu, et elle n'en sortit, à la Révolution, que pour aller décorer la Malmaison. Elle représente le fondateur de l'empire romain dans la force de l'âge, debout, revêtu de l'habit militaire et adressant une allocution à ses soldats. Le devant de sa cuirasse est orné de l'image du Palladium, vu de face et placé entre deux Victoires, qui rappellent peut-être par leur nombre les triomphes de Philippes et d'Actium, sur lesquels se fonda le pouvoir du neveu de César. Le style en est grandiose et plein de vie, la composition simple et belle ; c'est un magnifique spécimen de l'art romain à l'époque de son plus grand éclat et de sa plus pure floraison. L'Auguste de la galerie Pourtalès est digne d'entrer dans quelqu'un des musées publics les plus renommés, où il supporterait sans déchoir le parallèle avec les meilleures statues de la même époque. Nous désirerions vivement, pour notre part, le voir un jour figurer dans les salles du Louvre.

La plupart des autres marbres de la collection sont disposés également sous la voûte d'entrée ou dans le vestibule. On y remarque une jolie

statue de Mercure (n° 34), debout, coiffé du pétase et chaussé des talonnières ailées, tenant dans ses mains la bourse et le caducée, ainsi qu'une des meilleures répétitions connues (n° 37) du célèbre Amour bandant son arc, conçu par Lysippe pour les habitants de Thespies; malheureusement cette dernière figure, comme tous les marbres découverts en Italie jusqu'au second quart de notre siècle, a subi des retouches et des restaurations en grand nombre. Bien plus intact est le Faune de travail grec, de l'école qui a précédé immédiatement le siècle d'Auguste, placé tout auprès dans le vestibule (n° 46). Cette charmante figure, publiée à plusieurs reprises, a fait partie de la collection Crawfurt, confisquée à la rupture de la paix d'Amiens, englobée alors dans le Musée Napoléon, et restituée seulement en 1815 à son propriétaire. La composition en est fort originale; le jeune demi-dieu de la suite de Bacchus, vêtu de la nébride et couronné de pin, se retourne en riant vers une petite panthère qu'il saisit par la queue, en la menaçant du bâton recourbé ou *lagobolon* dont sa main est armée.

Dans les murailles sont encastrés de nombreux bas-reliefs ou fragments de bas-reliefs, dont beaucoup méritent une sérieuse attention. L'artiste et l'amateur, épris surtout du beau style, s'arrêteront de préférence devant ces stèles funéraires que savaient exécuter les simples marbriers de l'Athènes autonome et que nos plus habiles sculpteurs seraient fiers de signer de leur nom. L'érudit, l'archéologue ira chercher, comme un précieux sujet d'étude, le bas-relief votif provenant du temple d'Éleusis (n° 35) et représentant le sacrifice d'un porc à Cérès et à Proserpine, usité dans les cérémonies des mystères, ou bien encore le tombeau du médecin Jason, nommé aussi Décimus, natif du dème d'Acharnæ en Attique (n° 42), qui montre ce praticien examinant un jeune malade représenté par l'artiste avec toute l'apparence des fiévreux invétérés, si fréquents sous les climats de l'Orient.

Trois bustes, qui se trouvent aussi dans le vestibule (n°s 39-41), présentent à leur tour un véritable intérêt. Ils sont d'un bon travail et se rattachent à la dernière école vraiment remarquable de la sculpture antique, à celle qui florit dans le siècle des Antonins et atteignit son apogée sous l'impulsion d'Hadrien, cet empereur bizarre, mais amateur des arts, qui passa la plus grande partie de son règne à visiter les curiosités des diverses provinces de son empire. L'un représente Marc-Aurèle, l'autre son collègue Lucius Verus — dont le visage offre cette expression de bellâtre que lui donnent tous les monuments —, le troisième un personnage inconnu, à la figure fine, intelligente, mais médiocrement élevée. Ces trois bustes ont été découverts par Fauvel dans les ruines d'un mausolée

élevé au milieu de la plaine de Marathon. C'est en ce lieu, immortalisé dans tous les siècles par la victoire de Miltiade, que se trouvait la principale maison du riche et fastueux rhéteur Hérode Atticus, un des personnages les plus curieux du second siècle de l'ère chrétienne, d'abord précepteur de Marc-Aurèle et de Lucius Verus, qui joua ensuite un rôle important dans la vie de demi-indépendance que les empereurs avaient laissée à Athènes en honneur de son grand nom, et qui fut même consul de Rome. On sait par Philostrate, son biographe, qu'Hérode Atticus s'était fait préparer à Marathon un somptueux tombeau dans lequel il ne fut pas déposé, ses compatriotes ayant rapporté ses cendres à Athènes même. Visconti, avec la pénétration qui lui était habituelle, a conjecturé que le mausolée fouillé par Fauvel était celui d'Hérode Atticus, et que le troisième buste de la galerie Pourtalès devait le représenter; car il était naturel qu'il y eût fait placer son image entre celles de ses deux augustes élèves, comme on disait sans aucun doute dans le style des journaux de l'époque. La conjecture de l'illustre auteur de l'*Iconographie grecque* a été universellement adoptée des savants.

Nous retrouvons encore d'autres marbres dans la belle galerie du premier étage, si bien conçue par M. Duban, dont les parois sont garnies par les tableaux qu'une plume plus compétente que la nôtre appréciera ici-même. Ce sont ceux des moindres dimensions, mais en même temps du choix le plus exquis. Nous ne pouvons les énumérer tous, et nous nous bornerons à signaler à l'attention l'élégante figurine de Vénus provenant de la Malmaison (n° 116), qui représente la déesse tenant à la main sa ceinture chantée par Homère, ainsi que le curieux bas-relief de travail romain, mais d'une exécution supérieure (n° 123), jadis l'un des ornements de la collection Carpegna, où l'on voit un poëte dramatique dirigeant, au son de la double flûte, le jeu d'une actrice placée à ses côtés.

La plupart des marbres rangés dans la galerie sont des têtes, quelques-unes du ciseau grec de la meilleure époque et provenant d'Athènes. Celle dont nous joignons ici la gravure sur bois (n° 118) se trouvait dans la collection Beugnot avant d'entrer dans le cabinet de M. Pourtalès. C'est la tête d'un enfant dans lequel on s'accorde à reconnaître Marcellus, ce neveu d'Auguste, mort à 21 ans, quand il donnait de si belles espérances, et à jamais illustré par un passage du VIe livre de l'*Énéide*, dont la lecture faite par Virgile causa, dit-on, l'évanouissement d'Octavie. On regrette vraiment que l'anecdote touchante sur Marcellus, qui a inspiré le plus grand de nos peintres vivants, ait si peu de fondements sérieux et que la critique historique ait montré l'impossibilité presque absolue de

l'admettre ; mais en contemplant le buste de la collection Pourtalès on ne peut s'empêcher de se souvenir de ce

Tu Marcellus eris. . . . .

qui vivra tant que les beaux vers trouveront encore des admirateurs. Marcellus était laid, du reste, et d'après le buste que nous avons fait graver — lequel était encore inédit — et d'après les autres monuments qui



MARCELLUS.

retracent son image. L'artiste ne l'a ni embelli, ni idéalisé ; lorsqu'il sculpta son buste, le jeune prince vivait encore et l'on ne songeait pas à en faire *le divin Marcellus*. Mais on chercherait vainement, avec un meilleur style et une exécution plus vraie, un buste d'une réalité plus personnelle et plus vivante.

L'incomparable joyau de la galerie Pourtalès, dans la série des marbres, est la tête célèbre, et bien des fois publiée, connue sous le nom de l'*Apollon Giustiniani* (n° 85), que nous avons fait reproduire une fois de

plus. Il est rare de rencontrer dans les sculptures provenant des anciennes collections italiennes un morceau d'une aussi parfaite virginité, à tel point qu'il a conservé même une grande partie des traces de son antique coloration. Ce n'est pas, comme la plupart des marbres qui sortent des ruines de la ville éternelle, la copie romaine de quelque modèle célèbre; c'est le débris d'une œuvre originale, d'une œuvre de maître, qui aurait le droit de prétendre aux plus grands noms de la sculpture grecque. Une majesté sublime et vraiment divine anime cette tête : *deus, ecce deus;* il est jeune, beau d'une beauté qui n'a rien d'humain, triomphant, les rayons de l'antique Hélios semblent resplendir autour de sa tête; c'est bien le dieu de la lumière et de la poésie, le vainqueur de Python, celui en l'honneur de qui les jeunes Athéniens, parmi lesquels était Sophocle, entonnaient le péan sur la proue de leurs galères dans le détroit de Salamine, au moment d'engager la lutte suprême entre la civilisation et la barbarie. Combien l'on déplore que tout le reste de la statue soit perdu! C'eût été sans contredit un des plus nobles chefs-d'œuvre que l'antiquité nous eût légués. Mais cette destruction doit remonter déjà aux siècles antiques, car le cou se termine par un trait de scie qui n'est point moderne. Sans doute quelque accident avait brisé la statue, et l'on n'avait pas voulu qu'une œuvre de ce mérite disparût tout entière. Dans l'état où nous la voyons dans la galerie Pourtalès, elle aura déjà, dix-huit siècles avant nous, figuré dans le cabinet de quelque riche Romain, amateur des arts et collectionneur, comme il y en avait beaucoup sous l'empire. Il serait facile de citer plusieurs marbres célèbres qui ont dû avoir le même sort, à commencer par notre Vénus de Milo et par l'admirable tête d'Esculape, découverte en même temps, qui forme aujourd'hui l'un des plus précieux trésors de la collection de M. le duc de Blacas.

Telle qu'elle est, et malgré tous les regrets que doit nous inspirer la perte de la statue à laquelle elle appartenait, la tête de l'*Apollon Giustiniani* compte parmi les beaux marbres de l'Europe, et ce ne serait qu'avec un profond sentiment de tristesse que nous la verrions sortir de France, après y être une fois entrée, sans prendre place dans le Louvre, où depuis longtemps la section qui s'est le moins enrichie est celle des sculptures antiques. Bien que conservant encore quelque chose de l'austérité hiératique des anciennes écoles, elle a un mouvement et une fougue qui doivent la faire rattacher à l'école de Lysippe. Ce qui y brille avant tout, c'est la vie, cette qualité essentielle de l'art grec, « si bien, » a remarqué M. Vitet, « que toute œuvre d'où la vie est absente, quels que « soient d'ailleurs sa structure, sa forme et ses traits, n'est grecque que « de nom. » L'exécution, très-pure et d'une habileté prodigieuse, pré-

sente des particularités spéciales. On remarque dans les cheveux des refouillés et des détails qui semblent appartenir d'ordinaire au travail du bronze plus qu'à celui du marbre. La ligne des sourcils, et en général les



L'APOLLON DE GIUSTINIANI.

grands contours, sont accentués avec une vivacité singulière, qui doit tenir à l'emploi de la polychromie. Sans doute la couche de couleur, dont il reste quelques vestiges, adoucissait les angles trop vifs et fondait entre

eux les plans, corrigeant ainsi l'âpreté de l'outil, que nous distinguons à découvert aujourd'hui et qui cause au premier abord un certain étonnement.

II.

Des marbres nous passons tout naturellement aux bronzes. Dans les vitrines qui les renferment, le regard est attiré d'abord par les diverses pièces d'armure (nos 589-592) que M. Jules Jacquemart a reproduites pour nous, avec le talent que connaissent de longue date les lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts*. C'est d'abord un casque de grande proportion (n° 589), fermé par devant d'un épais grillage destiné à rester à demeure et à préserver le visage des coups de pointe, tandis qu'une visière, fortement projetée en avant au-dessus du front servait à arrêter les coups dirigés de taille. Le frontal est décoré d'une tête de Méduse, vue de face. Sur les parties latérales sont deux étuis, qui contenaient des plumes ou des aigrettes; le cimier, d'une médiocre hauteur, se termine en avant par une tête de griffon. Viennent ensuite deux jambières (n° 590), ornées au-dessus du genou, d'un côté, des têtes d'un Silène et d'une Bacchante, profilées l'une sur l'autre et posées sur une ciste, de l'autre, d'un masque de Bacchus de face. Aux genoux sont des masques de Méduse, travaillés, comme les autres ornements, au repoussé. Le bouclier (n° 591) a sa partie supérieure arrondie et recourbée en avant, et porte un médaillon repoussé et argenté, représentant un buste d'Hercule avec sa massue sur l'épaule. Quant aux brassards (n° 592), bien que trouvés avec les autres pièces, ils n'ont pu servir au même individu, car ils sont d'une proportion notablement moindre. Mais la décoration en est également belle, et le travail aussi remarquable. Sur l'un on voit l'image de Mars, cuirassé et casqué, tenant la lance et le bouclier ; sur l'autre, une femme vêtue d'une tunique talaire et environnée de fleurs et de feuillages, à laquelle nous donnerions volontiers le nom de Vénus.

Ces armes magnifiques, qui n'ont leur pendant que dans le Musée de Naples, et dont le travail est tellement précieux, tellement soigné, qu'on hésite à croire qu'elles aient jamais pu être faites pour un service réel et pour autre chose que la parade, ne sont pas, du reste, celles d'un guerrier. Leurs formes tout à fait particulières, et spécialement celle du casque, les caractérisent de la façon la plus précise comme ayant appar-



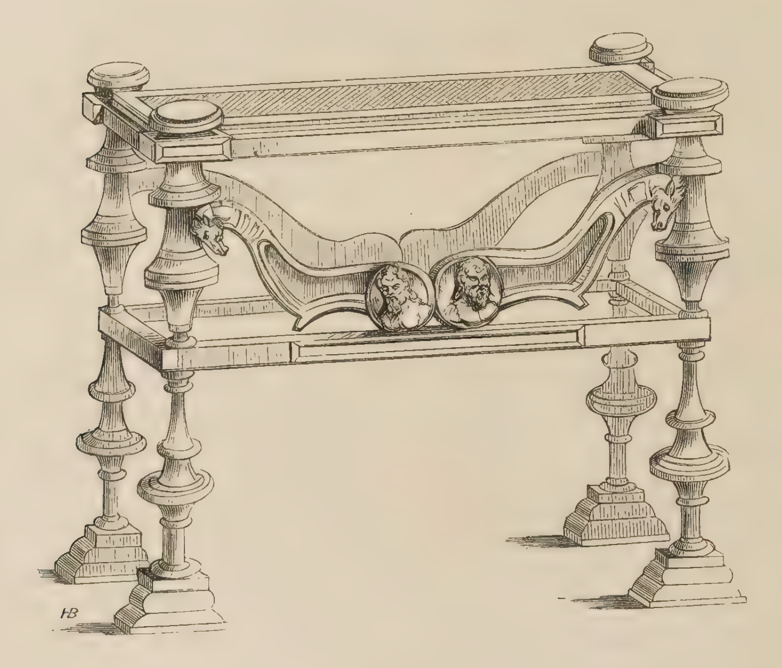
tenu à l'équipement d'un gladiateur, de l'espèce de ceux qu'on appelait Hoplomaques ou Samnites et qui combattaient armés de toutes pièces. On les retrouve dans les bas-reliefs, comme ceux du tombeau de Scaurus à Pompéi, et dans les mosaïques qui représentent ces combats dont le spectacle était si cher aux Romains.

Des gladiateurs seuls, au reste, et non des guerriers, pouvaient se charger d'armes défensives aussi pesantes et de nature à gêner autant les mouvements, en préservant aussi exactement toutes les parties du corps. On se fait généralement une fausse idée des combats de gladiateurs, en se figurant qu'ils avaient toujours le caractère d'immolations humaines, qui a attiré sur leur usage les anathèmes indignés des Pères de l'Église. Ce n'était qu'à Rome et dans des occasions extraordinaires, où l'on avait fait les frais en conséquence, qu'on y voyait périr un certain nombre des malheureux réduits à ce triste métier de se battre pour amuser les autres. Dans les provinces et dans les cas habituels, il y avait moins souvent mort d'homme que dans les courses de taureaux de l'Espagne contemporaine. Les troupes de gladiateurs étaient des entreprises particulières; un esclave vigoureux et propre à ce service coûtait cher; il fallait du temps et des soins assidus pour lui apprendre complétement son métier; aussi constituait-il un capital précieux, que l'entrepreneur avait intérêt à ménager. Protégés par des armures d'une grande épaisseur, les gladiateurs, le plus souvent, ferraillaient à outrance de manière à satisfaire le public, sans se donner autre chose que des horions dépourvus de gravité, et combattaient entre eux à la façon des condottieri de l'Italie du xve siècle. La majorité de leurs représentations devaient beaucoup ressembler à cette fameuse bataille du pont d'Anghiari, où l'on combattit cinq heures entières avec acharnement, sans qu'il y eût d'autre mort qu'un homme écrasé sous le poids de son armure en tombant de cheval. Les condottieri furent stupéfaits et grandement désappointés à Fornoue, lorsqu'ils virent la gendarmerie française se mettre à frapper bon jeu bon argent. Il devait y avoir un sentiment assez semblable chez l'entrepreneur d'un *ludus gladiatorius*, lorsque le peuple réuni dans l'amphithéâtre, prenant les choses au sérieux et entraîné par l'enivrement du sang, réclamait un combat moins innocent et exigeait la mort de quelqu'un des sujets de la troupe.

Reconnaissant dans les pièces d'armure découvertes à Herculanum et conservées chez M. Pourtalès l'équipement d'un gladiateur, nous comprenons facilement pourquoi la cuirasse, cette partie essentielle de l'armement du guerrier, ne s'y trouve pas comprise. Les gladiateurs samnites ne portaient pas, en effet, de cuirasse proprement dite; les mo-

numents nous les montrent revêtus d'une sorte de justaucorps, probablement en cuir, sur lequel étaient attachées des bandes horizontales de métal, qui couvraient exactement tout le torse, ainsi que le haut des cuisses. Une cuirasse ainsi faite n'était pas de nature à durer, même sous la couche préservatrice des boues durcies qui couvrirent Herculanum, et à résister aux causes de destruction, comme le casque, le bouclier, les jambières et les brassards.

Après ces objets, le monument le plus important comme dimension, parmi les bronzes du cabinet Pourtalès, est le grand siége (nº 715) dont



SIÉGE ANTIQUE.

le bois ci-joint retrace l'image. C'est un monument unique en Europe pour sa conservation, et dont aucun musée ne possède le semblable. La forme en est d'une extrême élégance, la décoration riche sans surcharge et admirablement exécutée. Il faisait sans doute partie du mobilier de quelque important personnage de Rome, où il a été découvert. On remarquera les images de Silène de face, saillant d'un ombilic, et les têtes de mulets par lesquelles se terminent, à leurs deux extrémités, les ornements flexueux qui remplissent l'intervalle entre les traverses supérieures. La manière dont elles sont placées révèle l'usage d'objets semblables, que l'on

rencontre assez fréquemment isolés dans les collections et dont un des plus beaux spécimens fait partie du cabinet de M. Thiers.

Nous n'avons pas fait reproduire ici le trépied de Métaponte (n° 714), gravé dans l'ouvrage de Panofka, et dont la décoration offre une si grande profusion de figures d'animaux. C'est un monument d'un sérieux intérêt pour l'érudition, car tous les symboles dont il est orné se rapportent directement à la religion de Métaponte, et l'antiquité de son style, contemporain des monnaies incuses de la Grande-Grèce, y donne une haute valeur. Mais ici nous ne pouvons considérer les antiquités qu'au seul point de vue de l'art, et le trépied du cabinet Pourtalès est d'une exécution bien rude et bien peu fine pour que nous n'ayons pas préféré, ne pouvant joindre à notre article qu'un nombre restreint de figures, mettre sous les yeux de nos lecteurs des monuments, moins précieux peut-être pour la science, mais plus séduisants pour les amateurs du beau plastique.

Il faut aussi passer sans nous y arrêter devant les vases de bronze, les candélabres, les ustensiles divers, si multipliés dans la collection dont nous nous occupons. Tous ont un vrai mérite d'art, quelques-uns sont des morceaux exquis, dignes de l'admiration des artistes et des amateurs, et ces objets pourraient nous servir de prétexte à plus d'une remarque importante; mais nous sommes contraint de nous resserrer, pour ne pas donner trop de développements à cet article; il nous reste encore bien des choses à passer en revue, et force nous est ainsi de ne nous apesantir que sur les morceaux de premier ordre. La série des statuettes de bronze nous en fournira plus d'un, auquel les autres cabinets d'amateurs, et même les musées, pourraient difficilement opposer des rivaux.

Commençons par la perle de toute la galerie, la Minerve de Besançon (n° 556), gravée déjà dans le volume du savant prussien, mais dont l'exquise beauté nous a décidé à donner ici une nouvelle représentation, due à la pointe de M. Jacquemart. Nous parlions tout à l'heure des monuments de l'art grec qui avaient dû, à l'époque romaine, être conservés dans ces collections d'amateurs, que la nécropole de Corinthe fournissait le plus habituellement et sur lesquelles Pline nous a transmis de si curieux détails. Telle a été sans aucun doute la destinée de la Minerve de M. Pourtalès. Comment, en effet, expliquer autrement la découverte d'un bronze de style grec aussi pur au milieu des montagnes du Jura?

Certes, il n'est pas d'amateur ou d'artiste en Europe qui, à la vue de cette statuette, et s'il en ignorait la provenance, ne la crût une relique arrachée à l'Attique ou à la Grande-Grèce. Il en serait de même du magnifique buste de Cybèle, trouvé à quatre lieues d'Abbeville, qui fait partie du Cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale, et d'une

portion des vases d'argent de l'inappréciable trouvaille de Bernay. L'Hercule de Famars, la grande statue de bronze de Lillebonne, certaines figures trouvées à Bavay, le groupe en marbre des Niobides découvert à Soissons, sans égaler ces objets, contribuent toutefois à prouver combien la civilisation romaine avait jeté de rapides et profondes racines, même dans le nord de la Gaule. Il nous est impossible de douter qu'à une époque où l'on se représente assez généralement cette partie de l'empire romain comme émergeant à peine de la barbarie, la culture des arts et la culture intellectuelle, ces deux filles de la Grèce transplantées à Rome, comptaient, bien au delà des limites qu'il faut assigner aux influences grecques dans la Gaule, un nombre considérable de sectateurs délicats, capables d'apprécier les productions les plus fines de la statuaire, et disposés aux sacrifices nécessaires, soit pour faire venir de loin des morceaux d'une haute réputation, soit pour encourager autour d'eux l'imitation des chefs-d'œuvre classiques. Et en effet, s'il faut attribuer au talent des artistes gallo-romains le plus grand nombre des objets d'art que fournit le sol de la Gaule, si même nous pouvons, jusqu'à un certain point, démêler un goût particulièrement gaulois, qui se rapproche du goût prédominant dans les écoles modernes de la France, de même qu'on a établi sur des bases solides la fraternité de l'art étrusque antique et de l'art des maîtres toscans du XVe siècle, en revanche le mérite de certains objets est tellement hors ligne, leur style offre tant de rapports avec les productions indubitables que l'art grec nous a léguées dans la sculpture et la gravure monétaire, qu'on ne peut dénier à ces objets une origine hellénique, et qu'on doit reconnaître en eux des œuvres de la grande école, transportées de la Grèce ou de Rome jusque dans le fond des provinces les plus reculées de l'empire.

La Minerve de Besançon est dans ce cas. Je ne connais pas de monument qui prouve mieux combien la grandeur, dans les œuvres de l'art, est indépendante des dimensions. Elle n'a pas vingt centimètres de hauteur, et pourtant elle frappe l'esprit de la même impression qu'une statue colossale. Tout y est réuni, la puissance et la pureté du style, l'élévation de la pensée, le mélange d'idéal et de vie qui fait la beauté suprême, l'harmonie rhythmée des lignes générales et la perfection des plus menus détails, une conception sublime et une exécution qui a la finesse exquise de celle d'un bijou. La fille de Jupiter, la vierge protectrice d'Athènes est représentée debout, vêtue d'une tunique talaire, qui se colle à ses formes avec une légère nuance de manière et de coquetterie, et d'un ampéchonium à plis gaufrés, qui laisse une de ses épaules découverte et drape l'autre comme un manteau. Sa tête est coiffée d'un casque à visière



LA MINERVE DE BESANÇON.

(Collection du Cte Pourtalès.)

azette des Beaux-Arts.

Imp Delâtre

diadémée, dont l'aigrette n'existe plus. La régularité de la draperie conserve une trace évidente du goût archaïque, ou plutôt porte l'empreinte d'un archaïsme cherché et voulu par raffinement, et peut-être avec l'intention de donner quelque chose d'hiératique à la figure, au temps de la plus grande science; car les autres parties, et surtout la tête, bien que maltraitées par une action chimique latente qui avec le temps en a exfolié l'épiderme, sont marqués au coin du goût et de la perfection des siècles qui ont immédiatement suivi Phidias. Outre cette exfoliation, qui s'étend plus ou moins à toute la surface du bronze, on doit regretter la perte des bras de la ravissante figurine objet de notre étude.

Telle qu'elle est, et bien qu'elle ne présente aucune trace de l'égide, la Minerve du cabinet Pourtalès offre une grande analogie avec la statue de marbre renommée de la même déesse, qui constitue un des plus précieux ornements du Musée de Naples, et qui est de même une œuvre des meilleurs temps, à laquelle un archaïsme intentionnel dans la pose et dans les draperies donne le caractère le plus frappant de grandeur simple et austère. Mais la Minerve de Besançon n'était point, comme celle de Naples, dans une attitude guerrière et menaçante; le mouvement des épaules ne permet pas de le supposer. Appuyée d'une main sur sa lance, elle devait tenir l'autre étendue en signe de protection : c'est l'attitude de la Pallas de Velletri, statue qui, bien que traitée largement et sans affectation, garde aussi, par sa gravité et sa pose régulièrement perpendiculaire, un certain souvenir du style archaïque.

On remarquera la manière dont les cheveux de la déesse retombent en chignon sous le casque et sont enroulés d'une large bandelette, à peu près comme chez les jeunes filles athéniennes, représentées dans la frise du Parthénon et les peintures de vases où figurent des vierges hydrophores. Ce rapprochement et le type général de la Minerve du cabinet Pourtalès suffiraient sans doute aux amateurs pressés d'attribuer une origine certaine aux chefs-d'œuvre de l'art, pour y reconnaître une production de l'école d'Athènes. La délicatesse extrême d'exécution, qui recommande cette statuette, n'est du moins pas de nature à nuire à une opinion que nous nous sentons assez disposé à adopter, suivant en cela l'exemple de Panofka.

Le Jupiter trouvé en même temps que la Minerve, auprès de Besançon (n° 533), n'est pas une figure du même ordre, mais c'est encore un bronze purement grec, d'un bon style et d'une extrême finesse de travail, un bronze qui brillerait s'il n'était pas dans un tel voisinage. Le roi des dieux est debout et nu, sauf un petit manteau jeté sur l'épaule gauche; sa main droite abaissée tient le foudre, tandis que la gauche repose sur

un sceptre de la forme la plus simple. La disposition molle et tombante de sa chevelure, suivant un préjugé consacré par l'autorité de Winckelmann et de Visconti, conviendrait mieux à l'humide époux d'Amphitrite qu'au maître du feu céleste; mais Jupiter, sous les noms d'*Ombrios* et d'*Hyétios* en Grèce, de *Pluvius* à Rome, présidait également à l'humidité qui féconde la terre en tombant du ciel. Dans les années de sécheresse, les femmes athéniennes l'imploraient avec une vieille formule d'invocation, remontant à la plus ancienne date : « Pleus, pleus, cher Jupiter, » ὗσον, ὗσον, ὦ φίλε Ζεῦ.

C'est encore Jupiter dans une attitude presque semblable, que représente une autre statuette de travail grec (n° 537), provenant de la célèbre collection Nani de Venise, qui se composait presque exclusivement de monuments recueillis en Morée pendant la domination de la reine de l'Adriatique. Un troisième bronze, d'une très-belle exécution, mais de style romain cette fois et trouvé en Hongrie (n° 536), qui constituait la pièce capitale du cabinet de M. Denon, et que cet amateur a fait placer auprès de lui dans son portrait gravé, retrace aussi l'image du souverain de l'Olympe. Il est assis en roi sur son trône, tenant le sceptre et le foudre, le haut du corps découvert, les jambes enveloppées d'une draperie.

Voici encore, dans les mêmes vitrines, une figure de plus grande dimension (n° 535), malheureusement mutilée, découverte en 1746 sous l'une des piles du pont antique qui traversait la Moselle auprès de Metz; elle a passé successivement dans les collections de MM. de Creil, intendant de Metz, d'Ennery et de Tersan, et, publiée plusieurs fois, elle jouit d'une légitime célébrité. La perte des attributs caractéristiques ne permet pas de lui donner d'une manière positive le nom de Jupiter tenant le foudre ou de Neptune appuyé sur son trident, mais en tout cas c'est un bronze du plus sérieux mérite.

C'est le dieu de Nysa, c'est le vainqueur du Gange,
Au visage de vierge, au front ceint de vendange

Ces beaux vers d'André Chénier me sont revenus à la mémoire devant un petit groupe découvert en Suisse (n° 616), d'un travail romain assez médiocre, mais d'une composition pleine d'élégance, qui doit être imité de quelque modèle grec de la bonne époque. Le dieu, dans toute la fleur de sa jeunesse, s'avance appuyé sur l'épaule d'un satyre aux pieds de chèvre, qui montre les signes les plus manifestes de sa pétulance lascive. Panofka l'a très-ingénieusement rapproché des étranges légendes sur la descente de Bacchus aux enfers, pour y chercher sa mère Sémélé, sous

la conduite du satyre Prosymnus, et sur le prix que ce satyre mit au service qu'il rendait au dieu en lui servant de guide. Les lecteurs curieux d'en savoir plus long iront chercher cette histoire, empreinte d'un mysticisme panthéistique par trop brutal, dans le *Protreptique* de Clément d'Alexandrie, qui n'en a omis aucun détail ; car elle serait impossible à raconter dans l'honnête *Gazette des Beaux-Arts*. Il faut être un Père de l'Église pour se permettre de telles hardiesses, et nous n'avons pas droit à ce titre. Mais nous recommandons le passage aux écrivains de l'école de l'*Univers*, qui voudraient substituer les Pères aux classiques païens entre les mains des jeunes gens, comme une lecture présentant moins de dangers.

Regardez maintenant cette charmante figurine de très-petite dimension, d'un travail purement grec et de haute époque (n° 551), à laquelle Panofka, par une de ces ingénieuses explications qui lui étaient familières, a donné le nom d'Esculape enfant. Pausanias raconte que le fils divin d'Apollon et de Coronis, exposé par son grand-père Phlégyas sur le mont Titthion auprès d'Épidaure, y passa son enfance au milieu des troupeaux du berger Aresthanas. Τίτθη, en grec, signifie *mamelle ;* le mont Titthion est donc la *Montagne des mamelles*. C'est ce que l'artiste a exprimé symboliquement, en faisant asseoir le jeune dieu, représenté comme un pasteur jouant de la double flûte, sur un amoncellement de mamelles de femme, élevées les unes au-dessus des autres en forme de rocher ou de montagne. Ces sortes d'allusions ingénieuses aux récits mythologiques étaient fréquemment du goût des artistes anciens.

C'est le père d'Esculape, c'est Apollon debout et nu, la tête ceinte d'une bandelette et portant une chevelure rassemblée en arrière, mais d'où s'échappent de longues tresses descendant sur les épaules et la poitrine, que représente une statuette d'assez forte dimension, jadis appartenant à la galerie ducale de Modène (n° 547), qui forme encore un des précieux ornements du cabinet des bronzes dans la collection Pourtalès. Elle est de travail hellénique, d'un modelé savant, mais d'un style sévère et participant encore de l'archaïsme, et la pose en respire une grandeur hiératique.

L'image de Vénus est souvent reproduite dans les bronzes antiques, comme dans les statues de marbre. La déesse de l'amour et de la beauté comptait de nombreux adorateurs ; et d'ailleurs sa représentation offrait aux artistes un prétexte si bien trouvé pour déployer leur talent en exécutant un beau corps de femme sans voiles, qu'ils la multipliaient à l'infini. Les fouilles exécutées depuis quelques années sur la côte de

Syrie, et particulièrement à Tortose, ont meublé les cabinets d'amateurs et les musées de statuettes de Vénus en bronze, exécutées sous la domination des Séleucides, et dont quelques-unes sont des morceaux de premier ordre, celles, par exemple, qui sont entrées au Cabinet des médailles avec les collections de M. le duc de Luynes. Mais, à côté même de ces figures, on remarquerait la charmante image de la déesse (n° 638) que les vitrines de M. de Pourtalès nous offrent dans l'attitude généralement désignée sous le nom de *Vénus pudique* et décrite par Ovide :

Ipsa Venus pubem, quotiens velamina ponit,
Protegitur læva semireducta manu.

La même pose est donnée à Vénus, dans un autre bronze (n° 637), de plus fortes proportions, dont le style est également grec et excellent, et dont l'ajustement présente une particularité sans autre exemple dans l'énorme stéphané décorée de palmettes qui ceint sa tête. Rien n'est plus rare dans les œuvres d'ancien travail hellénique que l'union de la fille des ondes avec Mars, si souvent reproduite par les artistes romains, qui y trouvaient une occasion naturelle de flatter le pouvoir, en attribuant au dieu et à la déesse les traits du couple qui portait alors la pourpre des dominateurs du monde. Cette rareté donne un véritable intérêt archéologique au groupe de Mars et Vénus, qui surmonte un magnifique candélabre de travail archaïque et d'une exécution remarquablement fine, provenant des ruines de Locres (n° 751). Ce groupe n'a rien, du reste, du caractère voluptueux qui lui fut attribué plus tard; Vénus y porte la longue tunique, dont les Hellènes la revêtaient aux anciennes époques et dont Praxitèle fut le premier à la dépouiller. Mars et elle ne sont point là deux amants, tels que les décrit Homère, quand il les montre pris dans les filets de ce vieux jaloux de Vulcain; leur attitude est celle de deux bons et respectables époux, ni plus ni moins que celle du Jupiter et de la Junon Caprotine, au vêtement de peau de chèvre, représentés dans un autre groupe d'un travail très-précieux et également archaïque (n° 538), qui devait surmonter une de ces cistes de bronze que la nécropole de Préneste a le privilége presque exclusif de fournir aux curieux de l'art antique.

Nous n'en finirions pas, si nous voulions énumérer toutes les figurines de bronze hors de pair que renferme la galerie Pourtalès. Il nous faut cependant citer la grande et belle Minerve (n° 557) d'un style archaïque d'imitation, qui par sa pose et son ajustement rappelle d'une ma-

nière frappante la statue centrale des frontons d'Égine, ainsi que la jolie statuette de si petite taille, mais d'un travail si fin et d'une composition si originale (n° 552), qui représente Clytie, amante abandonnée du Soleil et délatrice de Leucothée sa rivale, assise sur une roche et contemplant la marche du dieu qu'elle aime encore, du dieu qui, touché de sa douleur, la changea depuis en tournesol. Comment ne pas mentionner aussi l'importante figure grecque (n° 662) qui nous montre un jeune héros chasseur, étendant son épieu en arrêt, sans doute Méléagre à la chasse du sanglier de Calydon? Et cet éphèbe debout et nu, dirigeant l'index de sa main droite vers l'intérieur de sa main gauche, qu'il regarde avec attention (n° 672), statuette dont il est aussi difficile d'expliquer le geste que de lui donner un nom précis; n'est-ce pas encore une œuvre de l'art hellénique à son apogée, digne d'entrer en parallèle avec les plus remarquables productions que cet art nous ait léguées? Arrêtons-nous aussi au tireur d'arc (n° 646) qui offre le double mérite d'un travail grec exquis et du meilleur style, ainsi que d'une composition très-originale. C'est Hercule frappant de ses flèches les oiseaux du lac Stymphale; on le reconnaît à la peau de lion qui couvre sa tête. La vérité du mouvement, la vie de l'expression, la grandeur du caractère, la simple et mâle beauté du modelé en font un monument d'un ordre supérieur.

Si maintenant des représentations de la figure humaine, divinisée ou maintenue dans la sphère de la réalité vivante, nous passons à la sculpture d'animaux, où les anciens ont excellé comme en toute chose, nous rencontrons le cerf de Sybaris (n° 554), capable de rivaliser avec la vache d'Herculanum, l'une des merveilles de notre Cabinet des médailles. Quel naturel et quelle vie dans cette figure d'animal! Avec quelle élégance est rendue la finesse exquise de ses membres, taillés pour la course! Comme on sent, à ses oreilles dressées, qu'il écoute dans le taillis si quelque bruit inaccoutumé ne lui apportera pas l'annonce d'un danger prochain et ne le forcera pas à chercher son salut dans la fuite! Et avec cette vérité, quelle noblesse! C'est bien le timide habitant des forêts, mais en même temps c'est l'animal sacré de Diane. Nos plus habiles *animaliers* devront étudier ce bronze; il leur fournira d'utiles enseignements.

Nous plaçons dans ces pages le dessin d'une autre statuette (n° 546), qui, si elle n'offre, au lieu du charme des œuvres de l'art perfectionné, que la rudesse grossière des époques tout à fait primitives, est un des monuments les plus précieux de la galerie Pourtalès, le plus important monument peut-être qui existe pour l'étude des origines de l'art

grec. C'est un Apollon, tel que le concevaient et le représentaient les Hellènes des plus anciennes époques, tel qu'on en a trouvé des statues de marbre à Ténée, à Théra, à Mégare et à Orchomène, dans l'attitude pétrifiée des images égyptiennes et dans un style étroitement apparenté à celui qui florissait sur les bords du Nil. Ce qui fait l'extrême importance de ce bronze est l'inscription archaïque gravée sur sa plinthe, laquelle lui assigne une date fixe. Il a été dédié par Polycrate, tyran de Samos, qui régnait dans la seconde moitié du VIe siècle avant l'ère chrétienne, et a fait pro-



APOLLON PYTHIEN.

Statuette de l'école de Samos.

bablement partie des offrandes envoyées à Delphes par ce prince magnifique. Nous avons donc, dans la figurine qui faisait partie du Musée Nani à Venise avant d'entrer dans la galerie Pourtalès, une œuvre certaine de cette école de Samos qui eut une grande part à la naissance de l'art hellénique. Les principales notions qui nous aient été transmises sur l'école de Samos sont contenues dans un passage du Ier livre de Diodore de Sicile. Il y est dit qu'il existait dans l'ile où régna Polycrate une très-ancienne idole de l'Apollon Pythien; que cette statue était « conforme au

genre d'art que pratiquaient les Égyptiens, » et dans la pose exacte des figures de l'Égypte, « les bras collés au corps et les pieds dans l'attitude de la marche ; » qu'enfin elle avait été exécutée par deux artistes formés sur les rives du Nil, Téléclès et Théodorus, Samiens l'un et l'autre, ceux même auxquels Pausanias et Pline attribuent l'invention de la fonte du bronze, ou plutôt son introduction en Grèce, et le mérite d'avoir fait les premières statues de ce métal. Toutes les données contenues dans ce passage coïncident d'une manière saisissante avec celles que fournit l'examen de notre statuette ; aussi ne peut-on hésiter à y reconnaître une réduction de la célèbre idole sculptée par les deux artistes qui fondèrent l'école des arts plastiques à Samos.

Nous n'avons jusqu'ici parlé que des figurines de bronze; il faut dire également un mot des bustes de même métal. Si la collection Pourtalès renferme en ce genre quelques pièces faussement attribuées à l'antiquité, qui devraient être exilées des vitrines où elles figurent indûment, comme cette tête de jeune nègre provenant du cabinet ducal de Modène (n° 1566) que nous nous étonnons de voir gravée dans l'ouvrage de Panofka, elle compte en revanche plusieurs morceaux de la même espèce, dignes de la place qu'ils occupent à côté des merveilles que nous avons énumérées. On trouverait difficilement un buste de travail romain du premier siècle, d'une meilleure exécution, d'un caractère plus vivant et plus individuel, que cette petite tête trouvée à Herculanum (n° 683), dans laquelle Visconti croyait reconnaître les traits d'un des membres de cette famille des Balbus dont les statues sont au Musée de Naples. C'est encore une pièce charmante que le buste, un peu au-dessous de la grandeur naturelle, d'un enfant dont la chevelure est nouée au-dessus du front, comme l'est ordinairement celle de l'Amour et des génies représentés sous les traits de l'enfance (n° 682). Les yeux, autrefois rapportés en émail ou en argent, ont disparu, comme dans la plupart des bronzes antiques de grande dimension.

La galerie que nous étudions ne renferme qu'un seul échantillon (n° 656) de ces miroirs sur le revers desquels les Étrusques traçaient des dessins au trait, si élégants et si purs, inspirés par l'influence de l'art grec, mais portant la marque bien manifeste du goût national. Il est vrai que cet échantillon est de premier ordre. La composition qui le décore représente la toilette d'Hélène, ce type de la beauté féminine dans tout son éclat et toute sa puissance, parée par les trois Grâces sous la direction de Vénus. La fille de Léda, l'infidèle épouse de Ménélas, pour qui fut versé le sang de tant de héros sous les murs de Troie, est désignée sur ce monument par son nom étrusque de *Malakisch*, lequel semble une

épithète tirée du grec pour exprimer son charme *amollissant* et funeste, qui fut la source des catastrophes tragiques chantées par les poëtes.

III.

Nous ne pouvons faire dépasser toutes les bornes raisonnables à cet article, déjà bien long pour les habitudes de la *Gazette des Beaux-Arts*. Aussi, le développement que nous avons dû donner à notre examen des bronzes de la galerie Pourtalès nous contraindra-t-il à être assez bref sur les autres séries d'antiquités, à commencer par celle des vases peints. Il ne pouvait guère en être autrement, car la réunion des bronzes constitue la partie la plus originale et la plus importante du cabinet rassemblé par M. Pourtalès. Bien qu'il renferme aussi des vases et des terres cuites de première valeur, ce n'est pas à ces catégories de monuments qu'il doit son caractère de supériorité le plus éclatant. Plus d'un amateur de notre siècle, tels que MM. Beugnot, de Magnoncour, le duc de Blacas, le duc de Luynes, avaient formé des collections de vases grecs du même ordre et de la même valeur que celle de M. Pourtalès — et je ne parle pas ici de M. Durand, dont la seconde collection ne sera sans doute jamais égalée —, mais nul n'est parvenu à réunir autant et de si beaux bronzes; et lorsqu'on songe combien est rare à rencontrer un objet de cette espèce dans lequel une bonne conservation s'unisse à un mérite d'art réellement supérieur, on admire comment un seul homme ait pu avoir à la fois tant de bonheur et tant de sagacité, car il fallait un égal degré de l'une et de l'autre pour arriver à un semblable résultat. Les médailles chez M. de Luynes, les pierres gravées chez M. de Blacas, les bronzes chez M. Pourtalès, telles sont, on peut le dire, les spécialités des trois plus belles galeries d'antiquités rassemblées à Paris depuis soixante ans, les suites où chacune d'elles n'a pas de rivales; dans quelques années il faudra ajouter à cette énumération, et placer sur la même ligne, les bijoux de M. Louis de Clercq.

Ceci nous justifiera de nous étendre peu sur les vases de la galerie Pourtalès, malgré tout l'intérêt qu'ils présentent, après nous être appesanti si longuement sur les bronzes. Il est d'ailleurs bien difficile de parler ici des vases peints antiques, après les articles si remarquables de M. le baron de Witte, qui ont épuisé la matière.

Nous nous abstiendrons donc de toutes considérations générales, car

nous ne pourrions en ce cas faire autre chose que répéter ce qui a été dit déjà par l'éminent archéologue belge; nous nous bornerons à signaler aussi rapidement que possible les morceaux les plus importants pour l'érudition ou pour l'art. A ce dernier point de vue, du reste, tout mérite l'attention, car les vitrines du cabinet Pourtalès ne renferment, en fait de vases comme de toutes autres antiquités, que des monuments choisis avec un goût exquis et représentant toutes les phases de l'histoire de l'art, depuis le style encore oriental des premières peintures archaïques jusqu'aux œuvres abâtardies des céramographes de la Basilicate, auteurs de ces vases de décadence à sujets mystiques et compliqués dont la fabrication ne dut cesser que lorsqu'un sénatus-consulte — dont le texte original, conforme au récit de Lite-Live, a été conservé jusqu'à nous sur une table de bronze actuellement déposée dans la Bibliothèque impériale de Vienne — défendit sous les peines les plus sévères la célébration des mystères bachiques dans toute l'Italie, depuis longtemps dejà soumise à la domination de Rome. Athènes, Vulci, Nola, c'est-à-dire les trois fabriques qui nous ont légué les œuvres du goût le plus pur et du dessin le plus délicat, sont les provenances du plus grand nombre; les vases d'autres fabriques et d'autres provenances ne s'y voient guère qu'isolés et comme de simples échantillons.

La pièce capitale au point de vue de l'érudition est le grand cratère, à figures rouges rehaussées de blanc et d'autres couleurs, découvert à Sant' Agata de' Goti dans le royaume de Naples (nº 136). Le sujet peint sur la face principale est celui de l'initiation d'Hercule et des Dioscures aux mystères d'Éleusis; introduits par Hécate et par Diane dans l'intérieur de l'*Anactoron*, les demi-dieux, qui servent de types aux initiés humains, y sont accueillis par Cérès et Proserpine, ainsi que par Triptolème, qui vont leur révéler les secrets sublimes de la nature divine. Au revers on voit une réunion de divinités mâles, dont les plus importantes sont Bacchus et l'Apollon Carnéen; suivant Panofka, cette dernière peinture se rapporterait aux mystères dionysiaques de Naxos; M. Gerhard la considère comme ayant trait aux petits mystères de l'Attique, célébrés dans le bourg d'Agræ; nous-même nous avons proposé de la rattacher, comme celle de la face principale, aux doctrines éleusiniennes. Ce n'est pas ici le lieu d'entrer dans la discussion et l'examen comparatif de ces diverses explications d'un sujet obscur et compliqué; laissant de côté les questions de pure science, nous devons nous borner à dire que dans le grand cratère de la galerie Pourtalès le mérite d'art n'est pas inférieur à l'intérêt archéologique.

En seconde ligne, sous le même point de vue, se range le canthare

de Nola (n° 233), à la forme élégante, aux peintures d'une grande finesse, qui représente, d'un côté, Oreste poursuivi par les Furies et se réfugiant sur l'autel d'Apollon, de l'autre, l'absolution du héros matricide par l'Aréopage, sujet dont on ne connaît pas d'autre exemple sur les monuments de la céramique grecque. C'est encore un sujet unique et d'une valeur capitale que celui qui est retracé sur un autre vase, jusqu'à présent inédit (n° 133), où l'on voit Rhéa-Cybèle présentant à la voracité de Saturne la pierre, emmaillottée comme un enfant, qu'elle substitua à son fils Jupiter.

Parmi les représentations moins rares et dont on connaît quelques autres exemples, il en est aussi dans la collection Pourtalès qui méritent une attention spéciale, soit par le caractère de la composition, soit par la beauté du travail, soit par l'importance des dimensions, soit enfin par les détails qui renouvellent des sujets plusieurs fois répétés par les artistes qui travaillaient aux vases peints. Tel est le cratère de Sant' Agata de' Goti représentant la chasse du sanglier de Calydon (n° 204), où les figures sont placées dans un paysage, circonstance de la plus extrême rareté. Telle est la grande amphore à rotules de la Basilicate (n°203), où l'on voit, dans deux registres superposés, Actéon au milieu de ses compagnons de chasse, puis le même personnage déchiré par ses chiens, en punition de la hardiesse qui lui avait fait surprendre Diane dans son bain. Très-remarquables encore sont : la péliké de Bomarzo (n° 217) qui retrace l'enlèvement de Thétis par Pélée ; l'aryballus athénien du vieux style emprunté aux monuments de l'Asie (n° 193), sur lequel est peinte la figure de Nérée muni de grandes ailes, le corps terminé en queue de congre ou d'anguille, à la façon du Dagon de la Phénicie ou de l'Oannès de la Chaldée ; l'amphore de la fabrique de Nola, trouvée à Vulci (n° 132), qui montre le combat de Jupiter et du géant Porphyrion ; l'amphore de Nola (n° 134) sur laquelle est figurée Hébé versant le nectar au maître des dieux ; enfin le cratère de la même provenance (n° 157), où l'on voit Mercure confiant aux Ménades le jeune Bacchus, qui vient de naître.

Mais, quoique tous ces vases soient d'une beauté réelle, ceux qui préfèrent l'art à l'érudition, les amateurs qui cherchent dans un monument céramographique la pureté du style et l'élégance du dessin plutôt que le mérite d'un sujet important pour la science, porteront surtout leurs regards vers les trois lécythus athéniens (n°s 230, 232 et 286) provenant de la collection Fauvel, parmi lesquels nous avons choisi le mieux conservé pour en faire reproduire ici le dessin. Ils appartiennent à une classe de monuments qui ne s'est presque jamais ren-

contrée que dans les tombeaux de l'Attique, et rien n'est plus rare que d'en voir des spécimens en bon état; car le procédé d'après lequel ils sont peints est de telle nature qu'il s'efface aussi facilement que la poussière de l'aile d'un papillon, et que, le plus souvent, le séjour



LÉCYTHUS ATHÉNIEN.

dans le sein de la terre en a fait disparaître la frêle décoration. Pour la science proprement dit de l'antiquité figurée ces vases n'ont qu'un intérêt très-secondaire, car ils représentent toujours les mêmes scènes

d'offrandes autour d'un tombeau; mais, considérés sous le rapport de l'art, ils n'ont pas de rivaux. Sur un grand nombre de vases du meilleur style et du plus précieux travail on peut reconnaître les traces de l'emploi de patrons, pour réserver les figures qui devaient se détacher, dans le ton rouge de la terre cuite, sur le fond uniformément revêtu d'un vernis noir; mais la nature de la décoration des lécythus athéniens exclut d'une manière absolue toute idée de l'emploi de semblables procédés. Sur un fond blanc, préparé à la céruse, l'artiste a dessiné ses figures par un simple trait à main levée, du dessin le plus pur et de la plus suave élégance, exécuté avec une hardiesse et une sûreté que nous avons peine à comprendre, sans une hésitation ni un repentir. Il n'y a rien de plus que ce trait au noir de fumée ou à l'ocre rouge, et c'est à peine si quelquefois une coloration légère relève les draperies. C'est là proprement cette *ligne* que les peintres anciens cherchaient avec tant d'amour et dont ils considéraient la science et l'habitude comme le premier fondement de leur art; c'est cette *ligne* dont le tracé, d'après une anecdote plus célèbre peut-être qu'authentique, fit reconnaître, par son exquise perfection, à Parrhasius la main de Zeuxis, dans le dessin qu'en visitant son atelier sans le trouver ce maître de la peinture avait tracé, comme une signature, sur un panneau encore vierge de tout travail. Les compositions au trait des lécythus athéniens peuvent être mises en parallèle avec les dessins des plus grands maîtres de l'art moderne sans avoir à craindre le rapprochement, et cependant Aristophane, dans un passage déjà bien des fois cité, range les peintres de lécythus, non parmi les artistes, mais parmi les manœuvres. Quelle était donc la diffusion du sentiment de l'art dans l'Athènes des beaux temps, puisque de simples barbouilleurs y exécutaient de pareilles œuvres et les donnaient à vil prix [1]!

Mais le roi des vases de la galerie Pourtalès, à tous les points de vue, est une amphore découverte en 1801 dans un tombeau de Nola (nº 214) et rapportée en France par M. Durand, qui était alors employé dans le commissariat de l'armée d'Italie. Nous en donnons le dessin. M. Pourtalès l'acquit au prix de 10,000 francs en 1815, la veille de l'entrée des alliés à Paris; les vases peints étaient alors fort à la mode et les amateurs fai-

1. Dans un autre passage, également cité bien des fois, Aristophane dit qu'*un beau lécythus*, c'est-à-dire sans doute un de ceux dont nous parlons, se payait une obole. C'est, en poids, 15 centimes de notre monnaie; en tenant compte du pouvoir de l'argent à l'époque du grand poëte comique athénien, cette somme représente une valeur de 1 fr. 32 centimes.

saient pour eux les mêmes folies qu'aujourd'hui pour les faïences italiennes ou les porcelaines de vieux saxe et de vieux sèvres. L'austère et pure beauté de l'antique est passée de mode ; le goût du public s'est abaissé et n'est plus capable de la sentir. Aussi sommes-nous certain d'avance que le vase peint acquis à un si haut prix il y a cinquante ans n'atteindra peut-être pas à la vente Pourtalès le cinquième de ce qu'en donna cet éminent collectionneur dans un moment de si grand trouble et



AMPHORE TROUVÉE A NOLA.

de si grand désastre, lorsqu'on se demandait avec terreur si les troupes étrangères, justement irritées du manque de foi de Napoléon, ne feraient pas payer à Paris, en la traitant en ville conquise, l'entrée de nos soldats à Vienne, à Berlin et à Moscou.

D'une grande importance pour les savants à cause des inscriptions qui accompagnent tous les personnages de ses peintures, le vase dont nous parlons joint, pour les artistes, au mérite d'une conservation aussi par-

faite que s'il sortait des mains du potier, une forme d'une rare élégance et toutes les qualités qui font le charme des productions de la fabrique de Nola, poussées cette fois à leur suprême degré de perfection, finesse de la terre, beauté du vernis, d'un noir brillant et d'une égalité sans défauts, noble simplicité des compositions, dessin d'une grâce et d'une pureté tout attiques dans les figures, exécution d'une finesse merveilleuse dans les détails, qui ne porte point préjudice au grand caractère de l'ensemble.

La face principale représente le combat de Thésée contre les Amazones Hippolyte et Dinomaché; le revers montre un jeune homme du nom de Politès, debout entre deux femmes, dont l'une, qui semble d'âge mûr et porte le nom de Dinomaché, lui présente une patère, tandis que l'autre, plus jeune et appelée Phylonoé, fait le geste consacré qui, dans les monuments de l'art grec, caractérise une nouvelle épouse. Visconti a trouvé dans ce monument le sujet d'un mémoire posthume, publié en tête de l'ouvrage de Panofka et dans lequel brillent toutes les qualités propres aux œuvres de ce maître de la science. Il reconnaît dans le vase du cabinet Pourtalès un présent nuptial, et dans la peinture du revers il voit la réunion de deux mariés, Politès et Phylonoé, avec la mère de cette dernière, Dinomaché. Le choix du sujet de la face principale lui paraît avoir été tout simplement dicté par cette circonstance que le nom de la belle-mère qui donnait le vase, ou bien à qui il était donné à l'occasion des noces, était identique à celui d'une des Amazones, représentée sans doute parmi les adversaires du héros national d'Athènes dans les peintures de Micon au Pœcile ou au Temple de Thésée.

L'histoire des arts démontre que souvent une raison de cette nature a suffi pour déterminer un artiste dans ses plus grandes compositions. Quelle autre que la conformité du nom a décidé Raphaël à couvrir la dernière des salles du Vatican de fresques relatives à l'histoire du pape Léon IV? Il travaillait alors sous Léon X; si Jules II eût encore vécu, il est à croire que les peintures de cette salle auraient eu un sujet tout différent. Mais pour nous renfermer dans ce qui a trait aux peintures des vases grecs, il serait facile d'en citer plusieurs, où le choix du sujet a uniquement tenu au nom de la personne pour laquelle le vase était fabriqué. Tel est le cas d'une peinture gravée dans le recueil de Tischbein, où l'on voit l'Aurore enlevant Céphale, avec, dans le champ, une acclamation en l'honneur d'un jeune homme appelé Céphale. Le vase de Pélée et Thétis de la galerie Pourtalès, que nous mentionnions tout à l'heure, a été trouvé à Bomarzo dans le sépulcre d'un individu que son épitaphe en langue étrusque nous apprend s'être nommé Pélée.

Les sculptures des tombes antiques présentent quelquefois des allusions du même genre. Une célèbre stèle funéraire d'Athènes, avec le nom d'un certain *Léon* de Sinope, porte, en bas-relief, la figure d'un *lion*. Parmi les admirables tombeaux découverts l'année dernière à côté de l'emplacement de la porte Dipyle, celui d'un homme du nom de *Denys* était surmonté du *taureau dionysiaque*. A Rome, le musée du Capitole renferme le bas-relief funéraire d'un personnage appelé T. Statilius Aper, où ce personnage est représenté debout, ayant à ses pieds un sanglier, *aper*, allusif à son nom. L'inscription, conçue en vers, précise et développe ce jeu de mots assez puéril :

Innocuus aper ecce jaces; non virginis ira,
Nec Meleager atrox perfodit viscera ferro;
Mors tacita obrepsit subito, fecitque ruinam.

Les allusions de cette nature aux noms propres des individus, sur les monuments de l'art, doivent avoir tiré leur origine de l'usage des cachets et de son importance dans les mœurs antiques. Les cachets, chez les anciens, tenaient lieu de la signature ; de là tant de soins mis à en varier les sujets, de là cette loi de Solon qui défendait aux graveurs de garder l'empreinte des cachets qu'ils avaient vendus, de peur qu'on ne les falsifiât. Rien n'était plus ordinaire que de chercher une allusion à son nom, et presque exactement ce qu'on appellerait en termes de blason des *armes parlantes*, dans la représentation ou le symbole qu'on faisait placer sur son cachet. Un mémoire entier de Panofka est consacré à en produire des exemples, et on pourrait en recueillir également un très-grand nombre parmi les petits types accessoires placés dans le champ des monnaies des villes grecques, types dont nous parlions ici-même dans notre dernier article sur la collection de M. le duc de Luynes et qui sont la reproduction des cachets des magistrats préposés à la surveillance et à la garantie de la monnaie. C'est ainsi que sur les tétradrachmes d'Athènes *l'aigle de Jupiter* accompagne le nom de *Diodore*, la *massue d'Hercule* celui d'*Héraclide*, *Diane lucifère* celui de *Phanoclès*, qu'un *demi-cheval avec les brides abandonnées sur le cou* est le symbole de *Lysias* ou de *Lysippe*, sur ces monnaies comme sur celles de Tarente ; et que sur ces dernières, un *chevreuil* (δορκὰς) est l'emblème du magistrat *Dorcadius*.

IV.

Il n'est aucune sorte de monuments antiques à laquelle, pour mon goût particulier, je trouve plus de charme qu'aux terres cuites, et je crois en cela être d'accord avec beaucoup d'amateurs. Ces délicates figurines, où l'on sent encore la trace de l'ébauchoir qui les modela dans l'argile, ont un cachet de liberté, de spontanéité, de vie, qui nous transporte, bien plus que des œuvres plus achevées, au milieu de la société qui les a vues éclore. Il semble que le premier jet de la pensée de l'artiste s'y soit conservé avec tout son accent et toute sa virginité, et que l'on entre en communication avec lui plus directement qu'à la vue d'un marbre ou d'un bronze.

Les terres cuites sont en petit nombre dans la galerie Pourtalès, qui ne saurait sous ce rapport être mise en regard de certains autres cabinets, de celui de M. de Janzé en particulier; mais ce qu'elle en contient est de premier choix. On n'y rencontre surtout que très-peu de ce qu'on eût appelé jadis des terres cuites *érudites;* nous ne pouvons guère citer dans ce genre que la belle et grande figure, malheureusement fragmentée, d'Apollon (n° 822), qui semble avoir été placée dans un char, et la délicate statuette d'une déesse assise (n° 826), désignée par Panofka sous le nom d'Aphrodite Héra, ou bien encore les deux appliques d'ancien style (n[os] 855 et 856) représentant des danseuses munies des crotales, les castagnettes de l'antiquité. La plupart de celles que renferment les vitrines proviennent des tombeaux d'Athènes et sont de ces figurines de femmes drapées dans diverses attitudes, auxquelles il est si difficile d'appliquer des désignations précises et que l'on appelle souvent, sans beaucoup de raisons, des *initiées,* pour ne pas rester court en s'en tenant à cette expression de *figure mantellate,* si familière aux rédacteurs de catalogues italiens, et parce que, comme dit Fœnesthe, « il n'en coûte rien pour appeler les choses par noms honorables. »

Il y a, dans l'interprétation des monuments figurés antiques, deux écueils qu'il importe également d'éviter et sur lesquels il est également facile de faire naufrage; tantôt on se laisse aller aux rêveries d'un symbolisme exagéré, cherchant des mystères profonds dans de simples caprices d'imagination ou dans des scènes de la vie privée, et « se mata-« grabolisant le cerveau, » pour parler comme Rabelais, à vouloir expliquer ce qui n'a pas besoin d'explication ; tantôt, par un excès opposé,

à force de se maintenir terre à terre on en arrive à méconnaître le génie de l'antiquité, en ne voyant que des allégories banales ou des scènes



TERRE CUITE ANTIQUE.

vulgaires dans des représentations incontestablement religieuses. Les figurines de terre cuite ont pu être déposées à deux titres différents dans les tombeaux grecs, soit comme images religieuses, soit parmi les objets

préférés du mort, que l'on ensevelissait avec lui dans le sein de la terre. Il y en a donc évidemment de deux natures, et si beaucoup représentent des divinités, des héros ou des héroïnes, un grand nombre d'autres, dépourvues d'attributs caractérisques, n'ont aucun droit à des appellations si hautes et sont tout simplement des caprices de la fantaisie des artistes, qui se sont plu à représenter les femmes athéniennes dans les différents actes de leur vie. Celles-ci n'ont d'autre intérêt que dans la finesse du travail, l'élégance de la composition, la grâce de l'ajustement, la vérité des attitudes, la naïveté avec laquelle y est rendue la nature prise sur le fait. C'est assez dire que, ne fournissant pas des sujets d'études bien importants aux archéologues, elles ont le plus grand prix pour les artistes et pour les amateurs.

Parmi celles de la galerie Pourtalès, nous en avons choisi deux pour les faire reproduire dans ces pages; ce sont celles dont le motif est le plus neuf et le plus original. Peut-on rencontrer quelque chose de plus gracieux que cette femme (n° 834), vêtue d'une simple tunique, assise les jambes croisées sur un tabouret garni d'un coussin et rattachant sa coiffure de ses deux mains? Quel mouvement naïf et vrai! Quelle élégance dans le type de la femme! Quelle harmonieuse combinaison dans les lignes de l'ensemble! Mercury ne l'a pas jugée indigne de son burin, et l'a gravée dans une planche charmante qui fait partie de l'ouvrage de Panofka; et vraiment elle méritait d'être rendue par un artiste d'autant de talent. Cette figurine exquise a, du reste, un digne pendant; c'est l'autre statuette (n° 830) qui nous fait voir une femme debout et vêtue d'une tunique talaire, entièrement enveloppée d'un grand péplus, qui voile sa tête, et qu'elle relève légèrement par devant afin de faciliter sa marche. Nous nous abstiendrons d'en faire l'éloge, car le dessin que nous en donnons en tête de cet article en dira plus que tout ce que nous pourrions en écrire. Il est des monuments qu'on ne saurait mieux louer qu'en les reproduisant.

Nous ne pouvons, avant de finir, passer entièrement sous silence la série des bijoux antiques, fort belle dans la collection Pourtalès. Sans avoir le nombre et l'éclat des réunions d'objets analogues formées par le marquis Campana ou par M. de Clercq, elle renferme plusieurs morceaux d'un véritable mérite, entre autres la parure entière d'une femme de Pompéi, jadis conservée à la Malmaison, et les ravissants joyaux de travail grec, boucles d'oreilles et colliers, découverts dans les sépulcres de Milo et rapportés par l'amiral Halgan de ses croisières dans l'Archipel. Ces derniers objets sont remarquables par la pureté du style, par la finesse du travail *au granulé* et surtout par l'emploi des émaux dans leur

décoration, emploi dont les exemples de haute époque demeurent encore fort rares.

Les écrins de pierres gravées ne renferment aucune pièce hors ligne; tout y est d'un mérite assez ordinaire. Mais on admirera pour sa beauté, autant que pour sa rareté, le fragment d'un vase en sardonyx (n° 1253) évidemment travaillé par quelque artiste de l'école de Dioscuride, le grand graveur en pierres fines de la cour d'Auguste, où l'on voit la partie supérieure d'une figure de Jupiter assis et lauré, ayant près de lui son aigle, appuyant l'arrière de sa tête sur sa main gauche et tenant un sceptre de l'autre main.

Le succin ou ambre jaune était une matière très-appréciée des anciens, dont les marchands allaient le chercher jusque sur les bords de la Baltique, au milieu des populations barbares de la Germanie. On rencontre quelquefois dans les collections des morceaux de cette matière, décorés de sculptures d'une plus ou moins grande finesse; le plus souvent ils sont de travail romain, car c'est surtout sous l'empire que la multiplication des contacts avec les pays du Nord augmenta la facilité de se procurer l'ambre. Ce sont, d'ailleurs, toujours des objets rares, et parce qu'ils devaient l'être dans l'antiquité même, et parce que la matière en est sujette à beaucoup de chances de destruction. La galerie Pourtalès renferme un morceau d'ambre sculpté d'une grosseur extraordinaire et jusqu'à présent unique (n° 1021), qui en constitue l'un des objets les plus précieux, car il joint au mérite de ses dimensions ceux d'un travail grec du plus ancien style et d'un sujet d'une importance archéologique capitale. On y voit un homme barbu et à l'aspect farouche, enlevant une femme qui se débat vainement dans ses bras. Divers symboles placés à côté de ces personnages permettent de leur donner des noms précis; c'est à l'aide de ces indications que Panofka y a reconnu Despœna, fille de Cérès, enlevée par Jupiter, forme que prenait la légende de l'enlèvement de Proserpine dans certaines traditions pélasgiques de l'Arcadie.

Nous ne pouvons placer également que parmi des *miscellanées* et en dehors des catégories ordinaires un petit monument, unique en son genre, qui a été autrefois publié par Brœndsted (n° 145). C'est le fragment d'une tablette de terre cuite, surmontée d'un fronton et décoré de peintures jaunes et blanches sur fond noir, analogues à celles des vases. Il a été découvert à Athènes et représentait une des scènes les plus importantes des récits légendaires de l'Acropole, la tentative de Vulcain sur la chasteté de Minerve, d'où naquit le héros national Érichthonius, aux pieds de serpent.

Et maintenant, après avoir passé en revue tous les trésors archéolo-

giques de la galerie Pourtalès, nous ne pouvons nous défendre d'un sentiment de véritable tristesse en pensant que cette belle réunion va être détruite, que dans quelques mois le marteau du commissaire-priseur annoncera la dispersion d'un si précieux ensemble. C'est là le sort commun des collections particulières, en vertu des lois qui régissent chez nous les successions. Combien doit être poignante, pour un amateur véritablement épris des objets qu'il rassemble, l'amertume de l'idée que cette galerie, à laquelle il consacre tant de soins, tant de temps et tant d'amour, ne lui survivra pas. Fils d'une société démocratique et profondément pénétrés de son esprit, — quelles que soient d'ailleurs les opinions et les croyances politiques de chacun de nous, — nous ne voudrions aucun voir disparaître la loi d'égalité des partages qui est l'une des bases essentielles de notre Code civil, et pourtant nous nous prenons parfois à regretter dans l'ancienne législation de la France, et dans celle d'autres pays, les dispositions qui permettaient à un père de famille d'assurer, au moins pour plusieurs générations, comme une gloire de sa race, la conservation des trésors d'art et de science qu'il avait réunis.

FRANÇOIS LENORMANT.



LES BEAUX-ARTS

ET

L'INDUSTRIE



N ce moment, il se produit un mouvement auquel nul Français digne de ce nom ne peut rester indifférent; mais, par sa position et par les études spéciales de ses rédacteurs, c'est à la *Gazette des Beaux-Arts* qu'il appartient d'étudier ce mouvement, d'en mesurer la portée, peut-être même d'en assurer le succès en lui donnant une direction unique et rationnelle.

L'enseignement professionnel est fondé, fondé par les seules forces de l'initiative privée.

Depuis que les chemins de fer, abaissant les barrières qui séparaient les peuples, ont permis d'apprécier ce qui se passe autour de nous; depuis surtout que des expositions universelles ont placé côte à côte les œuvres similaires de tous les pays, deux courants d'idées contraires se sont manifestés : chez nous on a renoncé à cette confiance outrecuidante qui faisait dire à tous que jamais nous n'aurions de rivaux pour le bon goût; à l'étranger, on s'est demandé si l'adresse manuelle était un privilége de race et si l'étude et la vue des bons modèles ne pouvaient éveiller partout le sens artistique.

En France, les hommes pratiques ont compris ce que ces questions renfermaient de menaces pour l'avenir, et ils ont crié : Créez des écoles, relevez l'enseignement du dessin, faites-y pénétrer les notions de l'esthétique, ou vous êtes perdus. Ailleurs, on a beaucoup

moins parlé, mais on s'est mis à l'œuvre : l'Angleterre, à la suite des grandes exhibitions de son Palais de Cristal, a inauguré à South-Kensington un musée d'art dont les proportions se sont bientôt trouvées en rapport avec la fortune d'un pays où les millions surgissent toujours là où ils sont utiles. Pour seconder cette entreprise, les amateurs ont ouvert leurs galeries, et les ouvriers émerveillés ont pu voir, pendant des mois, des trésors artistiques plus nombreux qu'aucun des musées du monde en puisse réunir. Les écoles se sont élevées; les modèles ont voyagé de ville en ville; la lumière a pénétré partout avec le concours de tous, et aujourd'hui, c'est par centaines de mille qu'on peut nombrer ceux qui vont recueillir cette manne bienfaisante de l'instruction qui donne la vie à l'intelligence. L'Autriche elle-même, si rétrogrades que soient certaines de ses tendances, a compris combien elle avait déchu sous le rapport industriel, et combien elle pouvait, en retrouvant son ancienne splendeur, améliorer l'état de ses finances. Là aussi, des écoles sont ouvertes; les musées, les riches possesseurs des chefs-d'œuvre prêtent de brillants modèles, et bientôt, de ce côté, surgira encore la concurrence intellectuelle.

Comment ne pas s'émouvoir? D'abord, selon l'usage, on a jeté les yeux vers le pouvoir; l'impuissance des commissions formées, comme toujours, d'hommes éminents, mais étrangers aux questions soumises à l'étude, n'a pas tardé à se révéler. Le temps marchait; nos rivaux, progressant toujours, avançaient vers le but. Des hommes de bonne volonté ont voulu parer au danger d'une plus longue expectative. A défaut de mesures d'ensemble, ils ont fait appel, de divers points, à ceux que la soif d'instruction dévore, et qui n'attendaient qu'un signal pour se préparer à la lutte. Grâce à l'initiative de M. Natalis Rondot, secondé par la Chambre de commerce, Lyon a eu ses écoles; à Paris, des sociétés diverses se sont fondées, tantôt rivales, parfois disposées à l'union, mais arrivant, par la force des choses, à un résultat unique, l'éducation des classes industrielles et du public.

Ce serait montrer une grande ingratitude que de ne point mentionner parmi ces efforts généreux l'initiative des frères des écoles chrétiennes, qui ouvrirent des premiers leurs classes aux adultes, celle des écoles municipales et des associations philotechnique et polytechnique. On nous dira peut-être que les cours dont nous venons de parler avaient pour but l'éducation générale plutôt que l'enseignement professionnel. Non; tâchons ici de ne point faire comme dans les régions administratives, où les mots tiennent lieu des choses : parmi les classes du soir pour les adultes les plus nombreuses, les plus suivies, sont les classes de dessin;

nous avons pu, nous-même, pendant deux ans, y tenter des leçons graphiques et orales qui nous ont prouvé tout ce qu'il y a de merveilleux fruits à récolter en semant les saines doctrines sur ce terrain prêt à fermenter pour le bien. L'enseignement y est-il ce qu'il devrait être? C'est là une autre question que nous aborderons bientôt.

Pour en revenir aux sociétés nouvelles, ce qu'elles ont fait de mieux et de plus utile jusqu'ici, c'est d'exciter les industries d'art à mettre incessamment leurs œuvres sous les yeux du public, et d'en appeler ainsi à ce jugement des masses, qui, dans la Grèce antique, dispensait les réputations et les couronnes. Depuis notre dernière exposition universelle, le Palais de l'Industrie s'est ouvert maintes fois sous l'impulsion de la *Société du Progrès de l'art industriel* et de l'*Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie;* chaque fois de nouveaux efforts, de nouveaux progrès ont démontré l'utilité de ces convocations qui mettent en contact le producteur et le consommateur, excitent l'émulation entre les industriels, en révélant leurs découvertes, et provoquent la demande par l'appât des choses nouvelles ou l'application d'un luxe de bon goût aux objets les plus usuels.

Puisque nous venons de parler de ces expositions, qu'on nous permette de dire, en passant, toute l'impression qu'elles nous produisent, et de prémunir nos industriels contre les idées fausses qu'elles peuvent leur suggérer.

D'abord, il est une remarque fâcheuse qui se présente à l'esprit de tous les visiteurs; l'aristocratie de la fabrication manque trop souvent à ces réunions familières. Nous avons entendu dire à l'un des plus intelligents et des plus progressifs de nos producteurs : Mon exposition naturelle est chez moi; elle y est permanente, et le public y est convoqué sans cesse. Il y a là une erreur; les magasins où se trouvent les objets de grand luxe et de haut prix ne sont fréquentés que par ceux que leur fortune engage à s'y fournir; si beaux que soient donc ces objets, ils n'éclairent pas le goût des masses, qui ne les voient pas, et qui ne les voient pas surtout à côté de ces choses sans nom qu'engendre le faux luxe, et qui sont toujours trop chères puisqu'elles font la honte et du producteur et de l'acheteur. C'est par la comparaison de ce qui est beau et de ce qui n'a qu'une apparence d'éclat, qu'on forme véritablement l'éducation des foules, et qu'on arrête l'élan de ces gâcheurs toujours enclins à substituer l'ombre à la proie, à compromettre l'industrie en avilissant les prix par une fausse concurrence, et à discréditer le nom français en jetant sur le marché étranger d'informes œuvres que leur cote infime ne saurait sauver du mépris.

Laissons les absents réfléchir sur le bienveillant motif de nos blâmes, et voyons quelles sont les tendances des présents : en général, c'est l'imitation plus ou moins complète des ouvrages produits par les siècles passés. C'est encore là une erreur, et une erreur grave. A chaque époque, les choses ont leur raison d'être; ce que le bon goût approuvait à la renaissance ou dans les palais du temps de Louis XIV n'est plus qu'un anachronisme dans nos demeures actuelles. Prenons pour exemple les œuvres d'une industrie qui a fait d'immenses progrès, et qui mérite tous nos éloges, la céramique; on verra combien nos critiques sont fondées, et à quel danger cette industrie s'exposerait si elle persistait dans sa fausse voie. Lorsqu'on pénètre sous les voûtes du Palais de l'Industrie, on est frappé d'abord de l'éclat des trophées de l'art de terre; mais en approchant davantage, que voit-on? Des pastiches; l'art persan, chinois, italien sont caricaturés; des œuvres françaises, françaises du XIXe siècle, il n'y en a point. Nous nous trompons; un seul entre tous a cherché constamment une voie nationale, et nous l'en félicitons : c'est M. Jean. Avec des moyens souvent imparfaits, en blessant quelquefois les yeux par la crudité de tons trop durs, il nous donne au moins des vases utiles dans le mobilier moderne, et où se reflètent les tendances de notre école de peinture. Nous en dirons autant des plaques de M. Ranvier; mais pourquoi MM. Deck, si habiles, d'ailleurs, M. Collinot, si ingénieux, vont-ils se heurter contre l'impossibilité d'imiter la céramique persane? Combien cette audace malheureuse nous blesse lorsque nous la comparons à la modeste naïveté de nos pères; eux aussi connaissaient le modèle oriental; eux aussi, vaincus dans la lutte, se consolaient en demeurant français et en disant que la perfection de cette brillante faïence tenait sans doute à la qualité de l'air et des eaux du pays.

Nous venons de citer M. Collinot, et certes l'invention qu'il appelle *cloisonné sur faïence* est destinée à un brillant avenir; mais, pour Dieu! qu'il n'essaye pas d'approcher des porcelaines chinoises ou japonaises à émail en relief; son subjectile jaunâtre, son rouge d'or terne le lui défendent; en appliquant son procédé à une ornementation nationale, il en fera admirer l'ingéniosité, et personne ne songera à lui opposer d'autres matières et d'autres peuples.

Nous n'avons considéré jusqu'ici, dans les imitations, que le côté technique. Il en est un autre sur lequel nous voulons insister. La mode et le développement des études historiques ont généralisé, chez nous comme à l'étranger, le goût des productions anciennes; des collections sans nombre se sont formées, ici, objet de luxe pour le Mécène qui y consacre des millions et livre ses galeries à l'étude; là, sanctuaire de refuge pour

le modeste amateur colligeant avec amour les épaves du vieux temps, afin de méditer, en les contemplant, sur les transformations de l'esprit humain. Or, si l'imitation de ces anciens ouvrages arrive jusqu'au point de faire illusion, n'est-ce point la mort des collections par l'encouragement d'un commerce frauduleux? Certes, ce commerce ne sera point le fait des fabricants eux-mêmes; mais il se fera par des tiers, en sorte que les curieux s'arrêteront de crainte d'être trompés, et que le goût, un goût mille fois utile au progrès des arts, disparaîtra sous des tentatives inconsidérées.

Admettons, ce qui n'est que trop vrai, qu'il y ait si loin de la copie au modèle que le vrai connaisseur ne s'y trompe pas, alors pour qui travaillera-t-on? Par leur forme, leurs reliefs, leur usage, les objets imités ne se prêtent pas à la disposition de nos demeures; ils resteront donc stériles entre les mains du producteur, car leur prix élevé les empêchera de se vulgariser. Ces œuvres seront trop chères pour ceux qui ne peuvent acquérir l'objet original; elles ne seront ni assez coquettes ni assez utiles pour que le riche les admette dans son intérieur.

Ici encore est un danger; car, en regardant les importations de l'Angleterre, on remarque que ce pays intelligent ne perd pas son temps en infructueux essais; ce qu'il fait a son but déterminé. La faïence peinte et à reliefs, il l'utilise en pavages, en caisses à fleurs, en surtouts de table, en tabourets de jardins; on ne le voit point essayer de semer les poissons ou les reptiles sur des plats sans emploi, pour montrer seulement combien nos moyens industriels doivent rester au-dessous de l'œuvre personnelle d'un inventeur qui travaillait plus pour la gloire que pour le lucre.

Et ce que nous disons ici de la céramique peut s'appliquer aux meubles, aux bronzes, aux émaux, à tout ce qui touche la haute industrie. Il ne faut pas seulement courir à la recherche de ce qui est curieux; il faut unir le beau à l'utile, car l'avenir réel de l'industrie est dans la solution de ce problème : Faire pénétrer la notion du goût dans tous les rangs de la famille sociale; élever à la hauteur de ce besoin nouveau, non de luxe, mais de délicatesse, tous les objets usuels, encore déshonorés par les stigmates d'une ancienne barbarie.

Nous voilà bien loin, peut-être, de ce qu'annonçait le début de cette notice, loin surtout, en apparence, de ce cri de triomphe : L'enseignement professionnel est fondé!

Nous persistons à le dire, un grand pas a été fait; ces expositions successives, cet empressement des industries d'art à répondre à l'appel de ceux qui les convient, la bienveillance croissante du public accourant

aussi pour juger et s'instruire; ce sont là plus que des tendances, ce sont des actes. Et ce n'est pas là tout : la *Société du Progrès de l'art industriel*, l'*Union centrale des Beaux-Arts*, promettent d'ouvrir bientôt des cours et des conférences dont on peut attendre les meilleurs résultats. Cette dernière association a fait mieux : son musée commence, sa bibliothèque se forme, et nous avons pu voir les ouvriers et les patrons feuilleter les plus luxueux ouvrages et de précieux registres où l'histoire parlante de nos plus belles industries vient se classer par époques et par spécialités. Là sont les papiers peints depuis Réveillon jusqu'à nos jours; plus loin les rubans, les étoffes peintes et brochées, les tapisseries du moyen âge et de la renaissance, les modèles gouachés sur papier vernis, qui ont servi aux anciens tisseurs de Lyon... Que dirions-nous? On s'étonne devant ces suites splendides dont on ne peut se faire l'idée sans les avoir vues; on se demande, en parcourant les nombreux in-folio où les ont classées quelques hommes de bonne volonté, comment semblable enseignement n'existait dans aucun établissement public, lorsqu'il en est un qui porte en lettres d'or cette fallacieuse inscription : *Conservatoire des Arts et Métiers!*

Courage donc, courage et persévérance, vous tous, connus ou inconnus, qui formez la phalange de ces pionniers de l'enseignement professionnel; à Lyon, à Paris, quelque titre qu'il vous plaise d'inscrire sur vos bannières, au nom de la France, courage et merci!

Merci encore à vous, possesseurs d'objets d'art qui, sans vous occuper des noms qu'on pourrait grouper autour des vôtres, avez confié vos collections aux hommes dévoués dont la demande n'avait d'autre appui que l'intérêt social; on aime à pouvoir citer des premiers M. le duc de Morny, M. Mathieu Meusnier le statuaire, MM. Fayet, Patrice Salin, Delaherche, Mme E. Cardon, etc., etc., et M. Le Carpentier, qui a fait passer récemment son splendide cabinet sous la voûte de verre des Champs-Élysées. Certes, ce généreux exemple sera suivi, et, dans un avenir prochain, la France pourra former une exposition rétrospective qui n'aura rien à envier à celle qui a fait courir toute l'Europe à Londres. Alors, parmi tous ces trésors on pourra choisir les chefs-d'œuvre, les grouper méthodiquement, et former un musée pratique où l'œil émerveillé n'apercevra que des modèles, qui excitera l'enthousiasme sans jeter nul trouble dans l'esprit de l'intelligent travailleur.

Ces promesses, nous en touchons la réalisation; l'œuvre commencée ne s'arrêtera pas, nous pouvons en répondre après avoir mesuré l'ardeur et la persévérance de ces hommes honorables qui, pour faire fructifier une idée et résister à la concurrence étrangère, ont sacrifié leur temps,

engagé leur fortune, sans calculer si la France les récompenserait par un peu de reconnaissance. Est-ce assez? L'initiative privée pourra-t-elle, chez nous comme en Angleterre, remuer les masses habituées à ne se mouvoir, même en grondant, qu'à la seule voix du pouvoir? Espérons-le, pour la prospérité de nos industries d'art.

Toutefois, il n'est pas impossible que l'administration, émue par l'exemple, instruite de ce qu'il y a à faire, veuille prendre sa part du mouvement, en le secondant de sa puissante initiative; alors ce ne serait plus par de timides essais qu'il faudrait procéder : c'est en rompant franchement avec les traditions du passé, en transformant, non pas seulement l'enseignement professionnel, mais l'éducation générale.

Expliquons-nous. Il n'est nul pays au monde où l'enseignement du dessin soit plus abaissé qu'en France; le langage même en fait foi : partout, dans les lycées, dans les écoles privées, il est relégué parmi ces choses superflues qu'on étudie dans les moments de loisir et qu'on appelle en conséquence *arts d'agrément*. Encore si le dessin y occupait le premier rang : mais non, la musique, la danse et les autres exercices du corps lui disputent la préséance. Est-ce tout? Non; comme si une sorte de conspiration s'était ourdie contre cette manifestation de l'intelligence, comme si l'on voulait persuader à la jeunesse que l'art est une chose manuelle et patiente, où l'esprit n'a rien à voir, de longues années se passent à lui faire ressasser de prétendus *principes*, qui n'en sont pas, à ranger minutieusement des hachures les unes contre les autres, d'après de froides lithographies, en sorte que les plus habiles et les plus aptes, châtrés par ce stupide exercice, y perdent leurs belles qualités, et que la masse emporte le dégoût des arts dont on n'a pas su lui montrer les véritables chemins. Et l'on s'étonne quand le goût se pervertit et s'étiole! Et l'on gémit en trouvant le public de plus en plus indifférent à nos expositions de peinture et à ces luttes d'école aujourd'hui presque éteintes!

Ravivez donc l'esprit par la jeunesse, effacez du vocabulaire de l'université des noms qui souillent les choses, dites que l'art, cette autre poésie, doit entrer dans le cœur de tous avec la connaissance des chefs-d'œuvre des écrivains anciens ou modernes. Laissez-vous à des professeurs ignorants ou paresseux la faculté de retenir la jeunesse pendant des années sur les rudiments des langues mortes, sauf à la jeter dans la société avec un brevet de nullité et d'impuissance? Non, vos classes sont graduées; le progrès doit s'y faire dans un temps déterminé; le but est désigné d'avance, et chacun doit l'atteindre. Qu'il en soit de même pour les arts, ceci est simplement l'affaire d'un programme.

Mais, dira-t-on, pour ce nouvel enseignement, ne faudra-t-il pas des hommes nouveaux? A Dieu ne plaise qu'il nous vienne à l'esprit de menacer qui que ce soit dans sa carrière! Chez nous tout existe, au moins à l'état embryonnaire; il faut développer et non renverser. Qu'un programme bien fait, conçu par des hommes spéciaux et intelligents, soit publié par l'autorité, vous verrez tous vos professeurs, électrisés par l'idée nouvelle, rivaliser de zèle dans son application.

D'abord quelque hésitation se manifestera; des intelligences diverses s'élançant dans une sphère inconnue, ouvriront différentes voies parmi lesquelles vous choisirez la meilleure, afin de l'indiquer à tous.

Manque-t-il d'ailleurs d'éléments pour l'enseignement normal destiné à vos professeurs? Non. Dites-leur de méditer les leçons d'esthétique qui sortent chaque jour de la plume des critiques les plus autorisés; dites-leur encore de méditer les pages réfléchies et brillantes où, sous le titre modeste de *Grammaire des arts du dessin*, notre éminent collaborateur, Charles Blanc, a réuni la rhétorique de la peinture, de la statuaire et de l'architecture; ce sont là des points de départ qui doivent mener au bien.

Certes il y aurait autre chose à faire. Nous ne pouvons oublier l'heureuse idée qu'avait eue notre directeur de faire profiter l'enseignement professionnel du généreux sacrifice fait par l'État pour acquérir une collection précieuse. Jetons un voile sur les circonstances qui ont alors paralysé les meilleures et les plus hautes intentions. Mais il est une autre idée de M. Émile Galichon qui contribuerait puissamment à transformer l'enseignement des beaux-arts : ce serait la substitution de fac-simile des dessins de nos grands maîtres aux honteux modèles qui passent incessamment sous les yeux des élèves. Le jeune homme, excité à chercher la pensée sous la forme, instruit par son professeur à lire dans un trait savant et hardi, largement massé, l'expression du mouvement passionné et la grande conception des effets, deviendrait apte à comprendre pourquoi les mêmes hommes admirent Raphaël et Michel-Ange, Ingres et Eugène Delacroix. Alors nos musées cesseraient d'être seulement un refuge les jours de mauvais temps; nos expositions annuelles reprendraient faveur; on verrait, sans nul doute, renaître les luttes animées qui, après avoir produit notre école actuelle, prépareraient celle de l'avenir.

C'est au prix de ces miracles, qu'un mot peut accomplir, que la France reprendra sa véritable place et sa suprématie dans l'art. Exciter les ouvriers à s'instruire, forcer les industriels à des sacrifices dont la masse du public ne leur tiendrait nul compte, ce serait se débattre dans le vide;

ce que demandent les hommes de talent et de génie, ce sont des juges. Or, ces juges se formeront seulement par l'éducation publique et générale. Le goût n'aura plus à craindre les fluctuations fâcheuses dont le passé nous a donné tant d'exemples; on s'entendra sur les mots parce que les principes auront été posés d'une manière immuable; il ne dépendra plus d'esprits incomplets ou malades de chanter les mérites du laid dans l'art et d'en faire le symbole et la manifestation de l'esprit populaire.

A. JACQUEMART.



GRAMMAIRE

DES ARTS DU DESSIN

ARCHITECTURE, SCULPTURE, PEINTURE

LIVRE DEUXIÈME

SCULPTURE

XII.

POUR LES ANIMAUX, COMME POUR LA FIGURE HUMAINE, LE SCULPTEUR PEUT ET DOIT PRÉFÉRER A LA VÉRITÉ INDIVIDUELLE LA VÉRITÉ TYPIQUE.



Si l'on en juge par les monuments de l'antiquité la plus haute, les hommes du premier âge furent frappés d'une sorte de terreur religieuse à la vue des grands animaux qui semblaient avoir survécu aux cataclysmes du globe, et leur imagination effrayée se les figura plus étonnants encore qu'ils n'étaient, et plus terribles. Il n'est pas, en effet, dans la création de plus étrange mystère que l'animal. Quelle force inconnue le meut et le conduit? Où git le principe de la fonction ou plutôt de la mission qu'il paraît accomplir? Que signifient ses regards interrogateurs et profonds? Pourquoi ses yeux jettent-ils parfois du feu dans la nuit?... L'homme, qui a conscience de lui-même, qui peut se connaître, s'exprimer par la parole ou par le geste, et laisser lire sur son visage ses secrets les plus intimes, l'homme est un mystère beaucoup moins redoutable que ces êtres muets qui ne rompent leur silence que par des sons inarticulés, par des hurle-

ments, des rugissements, des cris, tantôt aigus et sauvages, tantôt doux et plaintifs.

Lorsque l'art commence à naître, l'humanité a déjà vaincu quelques animaux féroces; elle a conçu le sentiment ou du moins le pressentiment de sa supériorité sur eux. L'artiste les imite alors, mais de loin et de mémoire, en traits grossiers qui ont la grandeur et l'indécision d'une ébauche, et qui portent encore l'empreinte de la terreur primitivement ressentie. Il lui arrive même de confondre les formes et de combiner celles qu'il invente avec celles qu'il a vues, de façon à créer des croisements fabuleux, impossibles, des êtres imaginaires, plus monstrueux que les monstres. « Lors même qu'il a fait descendre les animaux à leur place « inférieure, dit M. H. Husson (*Revue d'architecture*), l'homme conserve « cependant une réminiscence du trouble superstitieux que lui ont in- « spiré ces existences énigmatiques. Dans les œuvres dégrossies où il se « plaît à fixer les images qui hantent son imagination, il représente l'ani- « mal en partant de l'observation de la réalité, mais en modifiant les « formes de manière à produire les effets les plus bizarres, les plus fan- « tastiques. On reconnaît encore nettement le type donné par la réalité, « le lion, le taureau, le cerf, le bouc; mais ces types sont transformés « comme dans les visions d'un cauchemar. L'idée du mystérieux mêlé « d'effroi s'y introduit en caractères saisissants. »

A l'origine, d'ailleurs, l'imitation des animaux par la sculpture présente une intention générale et frappante de symbolisme. Leurs formes sont pour l'artiste un moyen d'exprimer matériellement certaines idées, ou de représenter avec énergie des facultés humaines, bonnes ou mauvaises, mais des facultés que l'animal possède à un plus haut degré que l'homme. Le lion, par exemple, symbolisait le courage; le chat, la prudence mystérieuse et la trahison; l'épervier, l'avidité. La vache fut une image sacrée de la fécondité bienfaisante; le serpent, la chouette furent des emblèmes de vigilance; l'oiseau signifia le vol de l'âme humaine. Il va sans dire que chaque contrée eut ses animaux préférés, selon l'idée qu'elle y attachait ou selon le service qu'elle en savait tirer. Les Indiens, qui avaient fini par vivre en familiarité avec l'éléphant, se plurent à le représenter dans leur architecture, figurant la résistance inerte, massive, et portant, en guise de pilier, l'architrave des temples. Les Assyriens étudièrent le lion, qu'ils pouvaient observer dans les ménageries de leurs rois. Les Égyptiens sculptèrent sur les pylônes et sur les frises de leurs temples des animaux de toute espèce, le chat, le singe, le chacal, le vautour, l'hippopotame, le crocodile, l'ibis, le cheval, le bœuf, et ils gravèrent dans le granit sur des murailles colossales tout un monde de

moucherons, d'insectes et de scarabées, comme pour imiter la fourmilière des infiniment petits dans l'univers immense. Mais quand ils firent des figures d'animaux isolées et de ronde bosse, ils représentèrent de préférence le bœuf, le bélier, le lion, et ils ne s'en tinrent pas aux formes naturelles. Inspiré par des prêtres qui aimaient à envelopper de mystère les vérités les plus hautes et ne parlaient que par symboles, ce peuple singulier rêva des êtres monstrueux, mélange bizarre de formes étrangères l'une à l'autre, qui exprimaient des idées mixtes, d'une signification obscure et redoutable. Les races les plus différentes furent associées dans des images chimériques. Le bélier prit les griffes et la queue du lion; le lion à son tour prit une tête d'homme ou de femme et devint cette figure qui, plus tard, fut l'emblème des énigmes, le sphinx.

Les animaux n'étant dans la plus ancienne sculpture, celle des Égyptiens, que des symboles, il ne faut pas s'étonner que la nature ait été imitée par eux, seulement dans ses rapports avec l'idée, et qu'ils aient eu le privilége de la voir en grand, c'est-à-dire de n'insister que sur les accents caractéristiques, sur les traits expressifs et décisifs.

En modelant l'image d'un de ces grands animaux qui sont dignes de la sculpture, le statuaire n'a pas ordinairement pour but de conserver le portrait de tel ou tel individu qu'il aura vu prisonnier dans telle ou telle ménagerie, à moins que cet individu ne soit d'une beauté exceptionnelle, supérieure, et ne semble réaliser précisément le type de son espèce. L'intention du sculpteur est d'exprimer une idée par un emblème ou bien de rappeler fortement à l'esprit une des créations mystérieuses de la nature. Les honneurs du portrait sculptural, quelques hommes peuvent les mériter par la grandeur du rôle qu'ils ont joué dans l'histoire ou par une haute personnalité, car l'avenir trouvera un intérêt de curiosité morale à vérifier sur leurs traits le caractère des pensées qui les firent illustres, à connaître sur quel visage se peignit leur âme, sous quelles formes particulières vécut leur génie; mais, je le demande, quel éléphant, quel lion, quel tigre vaut la peine qu'on modèle son portrait en marbre ou en bronze, pour la joie du cornac qui le montre ou du dompteur qui seul les reconnaîtra? Accentuer l'espèce, formuler vivement le type, mettre en relief la race : voilà tout ce que veut le sculpteur d'animaux, tout ce qu'en général il doit vouloir, du moins quand il sculpte une figure monumentale, un colosse destiné à frapper les yeux de loin, à éveiller une idée fière et forte, ou un souvenir de la nature primitive, de la nature aveugle, puissante, inconsciente et d'autant plus terrible.

Ainsi l'ont entendu les Égyptiens et, après eux, les Grecs des pre-

miers temps. Ne pouvant lutter avec la nature qui possède le secret de la vie, ils se sont élevés au dessus d'elle en l'abrégeant. Les formes essentielles de l'animal étant résumées, ont été par cela même agrandies; les détails s'effaçant, il n'est resté que l'espèce dans sa signification la plus énergique. Toute la famille des lions étant représentée par un seul lion, la formule a été plus complète et l'image plus grandiose.



LION ANTIQUE.

Ici, pourtant, il importe de distinguer entre les animaux féroces, dont nous n'avons qu'une idée générale parce que leurs formes ne nous sont pas familières, et ces animaux, compagnons ordinaires de l'homme,



TIGRE DE BARYE.

tels que le chien, le cheval, qui, nous étant beaucoup plus connus, veulent être accusés de manière qu'on puisse nommer la race et la variété à laquelle ils appartiennent, dire les qualités qui leur sont propres, reconnaître, par exemple, si le cheval représenté est un cheval pur sang,

« un buveur d'air, » comme disent les Arabes, ou un anglais sec, à l'encolure longue, aux flancs évidés, au canon court, ou bien un cheval danois, robuste, mais pesant et charnu, bon pour les ampleurs et les majestés d'une parade à la Louis XIV.

Cette distinction entre les bêtes féroces et les animaux domestiques, les Grecs l'avaient sans doute comprise, car ils faisaient quelquefois des figures iconiques d'après les beaux chevaux comme d'après les beaux athlètes. Plus l'animal se rapproche de l'homme, plus il faut que le sculpteur y montre les accents de la vie que nous avons coutume d'y voir. Or, de tels accents ne se trouvent que dans la nature ; on ne peut donc les étudier qu'au haras, au manége ou au pâturage. Dès lors, quelques traits de la vie individuelle serviront à rendre la figure plus vivante ; le type paraîtra n'être qu'un beau portrait ; mais le portrait se fondra dans le type ; il y sera concentré, pour ainsi dire, et il résumera, par exemple, toutes les qualités dont la vue d'un beau cheval fait naître la pensée : fierté, vitesse, docilité noble, ardeur, vigueur, grâce, courage.

De nos jours, la sculpture d'animaux est traitée dans le sentiment du portrait, c'est-à-dire à l'inverse de la manière égyptienne. Le détail y a pris une importance inattendue. Au lieu de cet art formidable, laconique et solennel, qui, passant avec finesse des grandes masses aux grands plans, modelait sommairement les formes et n'en donnait que l'algèbre, nous avons aujourd'hui une sculpture plus remuée, plus fouillée, plus colorée surtout, qui veut exprimer les aspérités du pelage, le poil des crinières, la rudesse des soies, les mouchetures, les rayures de la robe. C'est ainsi qu'un artiste novateur et tout plein du sentiment de la nature, Barye, a rendu les bandes du tigre par des stries transversales et le grenu de la peau par un simple effet de ce ciseau dentelé que les sculpteurs appellent *gradine*. Il faut avouer qu'une pareille coloration des surfaces et ce parti pris de poursuivre la réalité extérieure peut ajouter à la force de l'image et en doubler l'impression, mais alors seulement que l'artiste a subordonné le détail aux lignes essentielles de la figure, fortement écrites, et a su faire sentir, sous ces pelages vivants, la construction de l'animal, le libre jeu de ses muscles et de ses vertèbres. Le *Tigre dévorant un Crocodile* était conçu dans cet esprit. L'intérêt de l'exécution pratique y laissait triompher la silhouette sculpturale et les souplesses musculaires. La surface demeurait grande, parce qu'elle était encore simple malgré ses inégalités et ses nuances de tons.

Mais le système de Barye, pour peu qu'on l'exagère, devient inapplicable à l'art monumental ; il répugne surtout à la sculpture quand elle est appelée à décorer les édifices, les fontaines, les tombeaux, les

soubassements des colonnes triomphales, le stylobate des obélisques ou la rampe d'un escalier de marbre. Pour s'associer à la stabilité de l'architecture, la statuaire doit choisir des poses durables, asseoir ses lignes et ne pas contrarier l'immobile majesté des grands édifices par cette imitation littérale de la vie qui réveille l'idée de mouvement et qui en est inséparable. Une imitation rigoureuse serait une faute de goût, particulièrement lorsqu'il s'agit des membres d'architecture auxquels on affecte des masques ou des figures entières d'animaux. Avec quel sentiment, avec quel respect délicat de l'harmonie architectonique sont rendus les mufles de lion qui ornaient la cymaise du tombeau de Mausole, ceux qui servent de gargouilles aux angles du Parthénon, et les chéneaux en terre cuite trouvés dans les ruines de Pompéi! Le sculpteur antique a pris autant de soin pour éviter les accents de la vie réelle que le sculpteur moderne en prendrait pour les exprimer. « Ces masques, » dit M. César



FRAGMENT DU TOMBEAU DE MAUSOLE.

Daly, en parlant des chéneaux de Pompéi (*Revue générale d'architecture*), « ces masques présentent une singulière et très-habile interpréta-
« tion de la nature en vue d'un effet architectural. Les oreilles sont deve-
« nues des ornements presque géométriques, les ondulations et les
« mèches de la crinière sont traduites par des espèces de cannelures, la
« gueule est un caniveau. Enfin la nature est ici tellement transformée
« que ces têtes de lion avec leurs mâchoires écartées sont comme pétri-
« fiées et ont perdu tout caractère de mouvement, et c'est là, parfois,
« un résultat important à obtenir. Voyez sur la place Saint-Sulpice, à
« Paris, les lions de pierre accroupis autour du bassin de la fontaine : on
« dirait des moulages sur nature; les poils se comptent et se frisent. Il
« semble que ces lions, troublés par le bruit de l'eau qui tombe et qui
« les mouille, vont se lever et abandonner leurs piédestaux. »

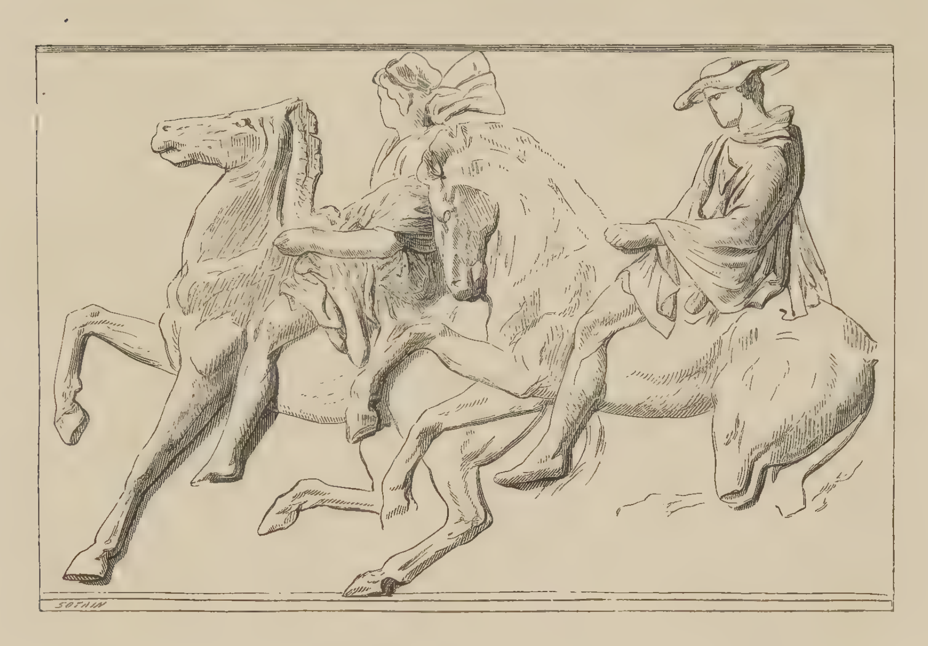
Il est vrai de dire, en sens inverse, que la sculpture grecque, même celle de Scopas et de ceux qui travaillèrent avec lui au tombeau de Mausole, nous a laissé quelquefois des lions de ronde-bosse, sans vérité comme sans vraisemblance, des espèces de monstres dégrossis à peine et

qui n'offrent qu'une réminiscence très-éloignée et très-vague de la nature. Mais qui oserait dire que, dans les mufles du Parthénon, l'infidélité de l'imitation n'a pas été voulue et que l'artiste y a trahi son impuissance? Quand on voit la cavalerie processionnelle des Panathénées sculptée en bas-relief sur la frise, et la tête de cheval si frémissante et si belle qui remplissait l'angle du fronton oriental, comment croire que les élèves de Phidias, les Agoracrite, les Alcamène n'ont pas écarté volontairement de leur imitation, dans les masques attenant à l'architecture, ce que la réalité vivante et remuante aurait eu de contraire à la gravité monumentale du style dorique, si calme, si solide, si *constructif*, si bien fait pour l'immobilité éternelle et l'éternelle durée?

Sans être un écuyer bien habile ni un profond connaisseur en équitation, il est aisé de comprendre que l'art grec, au temps de Périclès, est arrivé à la perfection dernière dans la sculpture des chevaux. Faire vivre l'idéal, donner à la beauté sublime les apparences du naturel le plus simple, tel est le problème insoluble que l'école de Phidias a pourtant résolu. En regardant la frise du temple de Minerve, on croit assister au spectacle des choses réelles, ne voir que des chevaux en tout semblables à ceux qui caracolent dans les manéges, qui bondissent au son de la musique militaire, qui, se sentant regardés, déploient leurs grâces dans nos promenades publiques, ou qui folâtrent librement en pleine campagne. Nous-même, en voyant défilèr dans les rues d'Athènes la cavalerie du roi Othon, nous remarquions avec surprise la parfaite ressemblance des chevaux du Parthénon avec ces petits chevaux syriens, au corps ramassé, à la tête sèche, aux naseaux ouverts et mobiles, aux reins souples et courts, qui tournaient complaisamment sur eux-mêmes, s'enlevaient sous la main, redressaient vivement la tête ou la ramenaient en arrondissant leur encolure, levaient haut les jambes, s'arrêtaient court, et semblaient, non pas répondre aux aides du cavalier, mais les pressentir et deviner toutes ses pensées, comme en vertu d'une secrète infusion de son âme... Cependant, quand nous en revenions à contempler les marbres ou les moulages, la cavalerie du grand sculpteur redevenait plus vivante, oui plus vivante encore, mais d'une vie divine, de cette vie que respira sans doute l'exemplaire primitif du cheval arabe, sorti des mains du Créateur. Il nous parut que Phidias, après avoir saisi dans sa pureté originelle l'espèce du cheval arabe — aussi bien que celle du bœuf, de la vache et du bélier qu'il a sculptés dans sa frise — avait su la varier par l'observation de la nature individuelle, en introduisant dans son œuvre, avec sobriété et délicatesse, certaines inégalités de la vie, certaines différences légères qui font de ces animaux des êtres divers entre eux,

mais tous conformes à l'espèce, tous de race arabe et de pur sang.

Nous sentions alors ce qu'a si bien exprimé, depuis, un fin critique, l'auteur des *Causeries athéniennes*, à propos d'un cheval de la frise, dont le cavalier porte le chapeau arcadien : « Il ne ressemble de tout point à aucun cheval de même race et dressé à la même école; celui qui le précède, et qui porte au vent, ne ressemble non plus qu'à lui-même, avec sa tête courte et ses jambes dont le canon est d'une longueur un peu



CAVALIERS DE LA FRISE DU PARTHÉNON.

exagérée; et dans toute cette cavalerie, sans parler des attitudes, qui diffèrent à l'infini, tel animal a la tête plus forte, tel autre l'encolure plus épaisse, celui-ci le poitrail plus avancé, celui-là la croupe plus rebondie, et semblablement, parmi leurs cavaliers, tous beaux et bien faits, il est impossible de trouver deux figures, deux physionomies, deux postures identiques... »

Comment s'est accompli ce prodige? Comment se peut-il que tant d'animaux individuels soient cependant tous marqués à l'empreinte de l'idéal, tous capables de courir sur les crêtes de l'Olympe, tous dignes d'être attelés au char d'Hypérion ou de la Nuit? C'est que Phidias, combinant la nature qui *particularise* avec l'art qui *résume*, a créé des chevaux d'une beauté à la fois typique et vivante, tels qu'on n'en trouve-

rait d'aussi beaux ni dans les pâturages de la Cappadoce ni dans le pays des Numides... Et voyez comme tous les arts se ressemblent et comme ils obéissent tous au même principe! Si vous lisez une harangue de Démosthènes, une oraison funèbre de Bossuet, vous y rencontrez par intervalles quelques expressions familières, presque triviales, qui sont là pour apprivoiser le sublime, pour empêcher qu'il ne soit tendu et surhumain. Ainsi Phidias, au milieu de cette cavalerie divine, nous montre un cheval baissant et allongeant son encolure pour chasser une mouche qui le pique : et voilà un de ces détails naïfs qui nous donnent le change et nous font croire que l'art grec n'est autre chose que la vraie nature, tandis qu'il en est l'essence même!

XIII.

LA SCULPTURE EN BAS-RELIEF, ÉTANT UN ART DE CONVENTION, OBÉIT A D'AUTRES LOIS QUE LA STATUAIRE. ELLE EST PLUS LIBRE DANS LE CHOIX DE SES MOUVEMENTS; ELLE EST MOINS ASSUJETTIE A LA RÉALITÉ PALPABLE; ELLE ARRIVE A LA VÉRITÉ PAR D'HEUREUX MENSONGES.

Le plus matériel en apparence de tous les arts, et le plus étroitement limité, la sculpture, a cependant sa part de caprice, de surnaturel et de poésie. Lorsqu'on la croirait enchaînée à la réalité solide, épaisse, tangible, elle présente des images d'une création arbitraire, des figures que l'imagination trouve naturelles et vraisemblables, bien que la raison les déclare impossibles à la place où on les montre. Quand on regarde à une lumière incertaine les longs bas-reliefs qui décorent les temples antiques, on s'imagine en effet qu'on voit sortir des profondeurs de la muraille des personnages qui, tout à l'heure effacés, immobiles, prennent maintenant un corps, tournent, se meuvent, s'avancent et vont bientôt rentrer dans le mur et disparaître, ou se dégager entièrement de la pierre qui, par un lien invisible, les tient encore attachés à ses flancs. Il n'est rien de plus fantastique peut-être que cette efflorescence de vie qui se manifeste à la surface des monuments, et dont la magie de l'art nous donne le spectacle ou plutôt le mirage. Ne semble-t-il pas que l'inventeur du bas-relief fut un poëte, un rêveur, qui voulut réaliser une vision, en taillant dans la pierre dure les images qui lui étaient apparues saillantes et remuées?

Ceux qui préfèrent remonter aux usages pratiques pour découvrir les origines des arts, font naître le bas-relief de l'écriture symbolique des premiers âges. Les plus anciens reliefs sont en effet des *hiéroglyphes*, c'est-à-dire des caractères sacrés que les prêtres de l'antique Égypte gravaient sur les pylônes de leurs temples, et qui formaient une écriture mystique, dont les signes, inintelligibles au vulgaire, étaient néanmoins, pour la plupart, des figures d'animaux, des insectes, des oiseaux, des quadrupèdes, des reptiles, ou bien des êtres imaginaires, hybrides et monstrueux, composés de bêtes connues, tels que des serpents-vautours, des lions-éperviers. Au commencement, ces figures n'étaient indiquées sans doute que par un simple contour; mais bientôt, pour les écrire avec plus de force et d'une manière plus durable, on en creusa les traits profondément, sans donner encore une saillie à la surface de l'objet représenté. Puis l'on s'avisa d'arrondir les arêtes du contour et d'exprimer en un léger relief, dans le renfoncement de la pierre, les formes intérieures, c'est-à-dire les formes cernées par le dessin. Une variante remarquable du bas-relief égyptien, c'est qu'au lieu de saillir en dehors, il saillit quelquefois en dedans et rentre dans les parois de l'édifice. La figure, taillée en creux, est alors représentée par un vide, et c'est l'imagination du spectateur qui est chargée de remplir le moule et d'en tirer l'empreinte. Par ces divers moyens, aucune partie de la figure ne dépassait le niveau du mur, les profils de l'architecture étaient respectés et le relief ainsi incrusté pouvait se conserver durant des siècles.

Telles sont les diverses manières dont les plus anciens sculpteurs, les Égyptiens, ont gravé presque tous leurs hiéroglyphes et leurs autres bas-reliefs. Dans certains cas cependant — on en voit des exemples à Thèbes — ils prirent la peine d'enlever le fond autour de la figure et de la relever en bosse sur le nu de la muraille. Alors fut créé le bas-relief, tel que l'ont pratiqué les Grecs, tel que le comprennent les modernes, qui sont convenus d'appliquer ce nom à toutes les sculptures adhérentes à un fond.

Entre les reliefs d'une épaisseur à peine sensible, et des statues qui, très-peu engagées dans le bloc ou n'y touchant que sur un point, s'en détachent comme si elles étaient de ronde-bosse, il existe, on le conçoit, de nombreux degrés de saillie. Mais ces degrés, nous l'avons dit, on peut les réduire à trois : le *haut-relief*, celui que présentent les statues dont nous venons de parler; le *demi-relief*, qui s'entend des figures saillantes à mi-corps, et le *bas-relief* proprement dit, où les objets sont représentés comme si, aplatis sur le fond, ils avaient perdu plus ou moins de leur saillie naturelle. Selon qu'elle emploie un de ces trois genres, la sculpture

obéit à des principes différents, qui toutefois ne sont séparés que par des nuances, et qui tiennent à la lumière locale, à la distance voulue, à la place occupée, et à d'autres considérations dictées par la finesse du goût.

Le haut-relief. — Il n'est pas indifférent d'appliquer à la décoration d'un édifice telle ou telle variété de relief. Une vérité première à se rappeler c'est que *toute projection appelle l'ombre*, et que *toute surface plate appelle la lumière*. Il suit de là que le haut-relief convient aux ouvrages qui seront exposés en plein jour et qui, placés dans les parties les plus élevées du monument, ne seront jamais vus que de loin. Aussi les Grecs, aux belles époques de l'art, ont-ils employé le haut-relief, presque la ronde-bosse, pour les sculptures qui ornaient le fronton des temples, les métopes de l'architecture dorique et les frises extérieures. Moins saillantes, ces sculptures eussent été dévorées par la lumière diffuse et seraient demeurées indistinctes. La même raison qui leur faisait donner des proportions colossales, ou un peu plus grandes que nature, voulait qu'elles fussent de plein relief, pour que l'œil pût en percevoir les formes à la faveur d'une ombre bien tranchée, et que rien ne fût perdu de leur divine beauté. Les métopes du Parthénon et les figures qui remplissaient les deux tympans du temple sont de très-haut relief; mais leur saillie extrême, une fois adoucie par l'interposition de l'air, n'avait plus rien d'exagéré et n'était que juste le ressort indispensable. A mesure que le spectateur s'éloignait du monument, la sculpture se rapprochait de ses murs de marbre, et semblait être, non pas une décoration indépendante et ajoutée, mais une parturition du temple lui-même, laissant transparaître ses dieux. A Phigalie, la fameuse frise représentant le combat des Amazones était aussi presque de haut-relief, et cependant elle ornait l'intérieur du sanctuaire. Mais le temple étant *hypèthre*, c'est-à-dire éclairé par une ouverture dans le comble, l'artiste avait dû tailler sa frise comme si elle eût été extérieure et à ciel ouvert.

Il est remarquable aussi, pour le dire en passant, que dans les sculptures des métopes et des frises, les motifs choisis étaient ordinairement des combats, et pourquoi? Parce que une telle donnée devait produire des lignes diagonales qui avaient le double avantage de mieux détacher le groupe sur les verticales de l'architecture, et de relier les perpendiculaires du triglyphe avec les horizontales de l'architrave et du larmier. Ainsi les quatre-vingt-douze métopes du Parthénon représentaient tantôt la victoire de Minerve sur un géant, tantôt la lutte d'une amazone contre un soldat de Thésée, ou l'enlèvement d'une jeune fille qui se débat contre son ravisseur, tantôt un Lapithe aux prises avec un Centaure, tantôt un

Perse agenouillé, vaincu par un cavalier athénien, tantôt un char attelé de chevaux qui se cabrent et conduit par une femme à longue tunique... On le voit, le choix des attitudes et des mouvements est moins libre dans la sculpture des métopes que dans tout autre ouvrage. Il y faut non-seulement des lignes obliques faisant diversion aux cannelures verticales du triglyphe, non-seulement des ombres fermes et résolues, qui détachent le modelé des figures malgré la distance, mais encore des lumières aussi peu brisées que possible, par la raison que la corniche projetant son ombre sur les métopes quand le soleil monte, les formes présenteraient de la confusion si, à l'ombre portée par la corniche, se joignaient les ombres produites par les membres de la figure sur elle-même.

Voilà comment les calculs délicats d'un art accompli ont conseillé à la sculpture en haut-relief telle attitude plutôt que telle autre, alors qu'un mouvement tout aussi naturel aurait eu peut-être la préférence dans la statuaire. Un auteur qui a fort bien écrit sur les conditions matérielle du bas-relief, sir Charles Eastlake (*Contributions to the literature of fine arts*), dit à ce sujet : « Ce qui prouve d'une manière frappante « combien les attitudes sont limitées dans le haut-relief (comparé au « relief plat) c'est que les actions contrastées des membres supérieurs et « des membres inférieurs, qui donnent tant de mouvement aux figures « et tant d'énergie, ne se rencontrent peut-être jamais dans les beaux « exemples de haut-relief, tandis que, dans les reliefs aplatis, ces con- « trastes sont admis toutes les fois que le sujet les demande. Le *Gladia-* « *teur* serait impossible en haut-relief parce que l'ombre particulière du « bras sur le corps, ou de l'une des jambes sur l'autre, ne pourrait pas être « supprimée, et qu'elle rivaliserait avec les ombres principales, desti- « nées à enlever toute la figure sur son fond. » Il faut observer, ajoute cet écrivain, que le haut-relief en général n'est pas convenable pour les intérieurs où, sans parler des accidents auxquels il serait exposé, il ne peut recevoir le plein jour dont il a besoin. Dans les palais de Rome, on trouve souvent des murailles ornées d'une frise dont le relief est très-saillant et dont les figures, éclairées par une lumière frisante, projettent leur ombre l'une sur l'autre, ce qui les confond et embrouille tout le spectacle.

Le demi-relief (en italien, *mezzo rilievo*), celui où les objets ne présentent en saillie que la moitié de leur épaisseur ou un peu moins, ne saurait convenir comme le haut-relief aux ouvrages placés en plein air et à distance. Les figures n'ayant pas assez de proéminence pour tourner, c'est-à-dire pour que l'œil aperçoive à la fois ce qui avance et ce qui

fuit, leurs formes et leurs contours deviennent indistincts dès qu'on s'éloigne, parce que leur côté ombré se perd dans leur ombre portée, tandis que leur côté clair se confond avec le clair du mur. C'est donc pour les intérieurs ou pour les endroits facilement accessibles qu'il faut réserver la sculpture en demi-relief. Elle y est d'autant plus convenable qu'elle offre, dans la demi-rondeur des figures, une imitation sans tricherie qui, à raison de sa fidélité même, peut être vue de près.

Les anciens ont fait une heureuse application du demi-relief aux objets de forme ronde, tels qu'un vase, un fût de colonne, ou ce qu'on appelait un *putéal*, c'est-à-dire la margelle d'un puits sacré. Nous en pourrions citer de nombreux exemples, dont les plus fameux sont le vase de Médicis, le vase Borghèse, le vase en basalte du Vatican, qui est orné de masques scéniques, et celui du Capitole, qui offre les deux exemples réunis, car il est rehaussé de feuillages et posé sur un putéal où sont sculptés les douze grands dieux. Il est sensible que des figures qui approcheraient de la ronde-bosse détruiraient ici la convexité voulue, déformeraient l'élégance du galbe et produiraient à quelque distance de la confusion, en s'obstruant l'une l'autre. Rapprochées de l'œil et à demi saillantes, elles se débrouillent aisément et n'altèrent pas le contour que le dessinateur a prévu. Ce sont des reliefs de ce genre, et même un peu plus modérés, qui ornent, à la frise, le petit monument choragique de Lysicrate, dont nous avons vu à Athènes la ruine admirable[1]. Ce tout petit monument, étant circulaire, commandait ici un relief discret qui ne vînt pas dénaturer les profils de sa délicate architecture, profils que la rondeur de l'édifice présente toujours au spectateur, quel que soit son point de vue. Et il est si vrai que les artistes athéniens ont regardé à ces nuances, que le petit temple de la Victoire Aptère, voisin des Propylées, avait sa frise décorée de sculptures en plus haut relief, parce que le temple étant cette fois rectangulaire, les sculptures de la frise, qui ne s'étendaient pas jusqu'aux angles, pouvaient avoir une assez forte saillie sans déformer les profils.

Le bas-relief proprement dit. Du principe que toute surface plate appelle la lumière, il résulte que le bas-relief, celui qu'on peut dire *méplat* (pour en exprimer la faible épaisseur), convient aux ouvrages qui doivent figurer à une place toujours obscure. Si la fameuse frise du Parthénon est méplate, c'est qu'elle était constamment dans l'ombre, puisque, étant sculptée sur le haut des murs en dedans de la colonnade, elle ne recevait qu'une lumière de reflet et ne pouvait être bien distincte

1. Voir la gravure du tome XIV, page 141.

qu'aux heures où le pavé de marbre y renvoyait les rayons du plein soleil. Comment Phidias a-t-il su corriger ici l'inconvénient de la distance et suppléer au manque de lumière ? En adoucissant le relief de ses figures. Il est, en effet, bien facile de comprendre qu'un relief ressenti n'aurait pu convenir à sa frise, parce qu'il aurait multiplié les ombres dans l'ombre. Le grand maître a donc voulu un ensemble de sculptures méplates ; mais comme il fallait rendre distinctes ces sculptures haut placées, qui étaient séparées du grand jour par toute la largeur du péristyle, les contours ont dû être creusés net et ferme. On les a enlevés sur le fond par un escarpement à angle droit, de sorte que la masse de la figure se détache avec force, et que l'aplatissement du relief fait encore mieux triompher l'ombre de ses contours. Et pour que l'œil perçoive clairement ces lignes extérieures en qui résident la composition de la frise et sa première beauté, le modelé intérieur est peu saillant. Il y a plus : dans le cas des formes superposées, lorsque un bras, par exemple, passe sur un torse, ou la jambe d'un cavalier sur les flancs de son cheval, l'objet le plus rapproché de l'œil demeure aplati, afin que son ombre ne vienne pas couper la forme de dessous, ni le disputer aux ombres plus essentielles qui dessinent tout le mouvement de la sculpture et qui en écrivent toute la pensée. Le statuaire David nous montrant un jour dans son atelier les moulages de cette frise inimitable, exquise avec tant de naturel et si humainement divine, nous fit observer ces délicats artifices d'un art consommé qui le touchait au fond de l'âme. « Jean Goujon, nous disait-il, avait deviné en partie les principes de Phidias, car il répandait largement la lumière sur l'ensemble de ses figures, et il les détachait par un contour prononcé. Nos modernes, au contraire, tombent dans la mollesse par la liaison du contour avec le fond où il va se perdre. »

Il est vrai de dire que la frise du temple de Thésée, bâti par Cimon, fils de Miltiade, quelque trente ans avant le Parthénon, fut exécutée presque de haut-relief, bien qu'elle fût placée en dedans de la colonnade comme la frise de Phidias. Mais le temple de Thésée étant peu élevé, les sculptures qui le décoraient se trouvaient beaucoup plus près de l'œil ; elles étaient vues sous un angle plus ouvert, et conséquemment recevaient un reflet plus vif. Elles étaient donc conformes au principe : *qu'il faut plus de relief là où il y a plus de lumière*. Jean Goujon — d'ailleurs bien digne des éloges que lui donnait David — a méconnu ce principe en aplatissant un peu trop les sveltes et très-gracieuses Naïades dont il a décoré la Fontaine des Innocents ; pour ne point dépasser les profils timides d'un monument en miniature, elles sont restées indistinctes et noyées dans la lumière diffuse.

Visconti a remarqué (*Mémoire sur des sculptures du Parthénon*) que l'attitude de plusieurs statues célèbres avait été inspirée par les bas-reliefs de la frise et des métopes. La pose du *Jason* (autrefois appelé le Cincinnatus), qui se penche pour nouer ses sandales, est répétée dans la frise orientale du temple. Le *Mars* de la villa Ludovisi, qui a ses mains croisées sur son genou avec tant de souplesse, de grâce et d'abandon, est semblable au jeune dieu qui est assis à côté de Cérès dans cette même frise. Le *Centaure* d'Aristéas, qui a les mains liées derrière le dos, est l'imitation d'une métope. Les statues colossales de Castor et Pollux, qui sont placées à Rome sur le Quirinal et groupées avec des chevaux, ont une frappante analogie avec un cavalier à pied de la frise occidentale. Ces motifs, empruntés par les statuaires antiques, du bas-relief méplat, nous font voir que le choix des attitudes y est moins limité que dans le haut-relief, et déjà le lecteur en a deviné la raison : c'est que telle attitude, qui présenterait en pleine saillie des ombres éparpillées et une masse confuse, peut convenir au bas-relief, où l'artiste se réserve de supprimer les ombres accidentelles par l'aplatissement des membres superposés.

Plus libre dans ses mouvements, — nous l'avons dit, — le sculpteur en bas-relief ose quelquefois la violence des attitudes et le jet des draperies volantes. Il ne craint pas d'agiter, sur le fond de marbre qui les soutient,les membres d'un faune aviné, les draperies d'une ménade en délire ou d'une danseuse en mouvement. Mais combien elle est mesurée encore et discrète, la liberté de la sculpture antique! Avec quelle modestie élégante elle tient ses cymbales et frappe du pied la terre, cette *Danseuse* de la villa Albani, qui s'élance vers l'autel de Bacchus pour exécuter la saltation héroïque! Une telle agitation et un tel luxe de draperies seraient impossibles dans une statue. Le bas-relief, plus voisin de la peinture, permet de représenter ici les plis soulevés de la tunique flottante et le manteau surabondant que la jeune fille laissera tomber tout à l'heure, mais qui en ce moment remplit le cadre à souhait pour le plaisir des yeux.

Nous touchons maintenant à une question intéressante et grave, celle de la perspective à introduire dans la sculpture en bas-relief.

Les artistes grecs ont toujours considéré le fond de leurs bas-reliefs comme un plan solide et non comme représentant l'air, le ciel; et tout leur donne raison. D'abord, les ombres que porte un relief sur la surface d'où on le voit sortir, accusent assez clairement la solidité de cette surface, que ce soit un mur ou un vase, ou le fût d'une colonne; car, si le

fond du marbre nous était donné pour le ciel, il serait absurde que les figures y projetassent leur ombre. En second lieu, si le sculpteur veut représenter l'apparente profondeur d'un tableau, il devra diminuer pro-



DANSEUSE DE LA VILLA ALBANI.

gressivement la grandeur des figures qu'il suppose éloignées ; mais il n'en sera pas moins contredit par la lumière, qui frappera ces figures avec autant de force que celles du premier plan. Le peintre qui crée sa lumière avec ses couleurs peut sans doute produire l'illusion de l'espace par l'affaiblissement graduel de ses teintes ; mais le sculpteur, n'ayant à sa disposition que la clarté du jour, ne saurait obtenir cette dégradation

du lointain, parce qu'il manque à ses mensonges la complicité de la lumière. Que s'il espère exprimer l'éloignement par une diminution graduelle du relief, il arrivera très-vite, et trop vite, à fondre ses dernières figures sur la muraille, où elles disparaîtront.

Cependant, si les Grecs n'ont pas fait sentir la perspective dans leurs bas-reliefs, ce n'est pas qu'ils l'aient ignorée, puisque déjà au temps d'Eschyle, — c'est Vitruve qui nous l'apprend, — Agatarchus avait appliqué à la décoration scénique les lois de la perspective et enseigné l'art de tracer sur une surface plane, *in planis frontibus*, des édifices qui semblaient fuir. Ce n'est donc point par ignorance que les Athéniens ont évité en sculpture les effets d'optique; c'est que leur goût, devenu excellent, leur interdisait de rompre la gravité de l'architecture par des imitations de tableaux qui paraîtraient percer la muraille, et qui seraient encore plus malséantes dans les ornements d'un vase ou d'une colonne. Est-il, en effet, rien de plus offensant pour le regard et pour l'esprit que de simuler une concavité à la surface d'un objet convexe et d'altérer, par une apparence de perspective, l'intégrité d'une colonne triomphale ou d'un beau vase? N'est-ce pas sacrifier, par une décoration à rebours, la chose décorée à ce qui la décore? Personne assurément ne croira que les lois si simples de la perspective étaient inconnues à l'architecte Apollodore de Damas, qui éleva la colonne Trajane, et pourtant cette colonne grandiose, dont la noble spirale portait jusqu'aux nues l'image de Trajan et le mouvement figuré de ses victoires, nous montre dans le fond de son relief des édifices qui ne s'enfoncent point selon les lois rigoureuses de la perspective mathématique, l'artiste ayant préféré une erreur habile qui respectait le galbe du monument, à une maladroite observation de plans dégradés et de lignes fuyantes qui, creusant le tambour de la colonne, eût produit l'illusion d'un percé là où il fallait maintenir l'idée d'une solidité indestructible. Sans doute Apollodore avait prévu que ses reliefs, relativement modérés, laisseraient indistincts les personnages qui devaient remplir les derniers anneaux de la spirale; mais il n'était pas non plus sans grandeur de ménager peu à peu cette confusion des figures que l'œil voyait monter et se perdre à la hauteur des nuages, de sorte qu'en devenant illisibles au sommet de la colonne, elles semblaient s'élever plus encore et se prolonger sans fin, parce que l'imagination pouvait en continuer la poésie jusque dans les cieux.

Phidias, lui aussi, tout en évitant les effets de la perspective dans la frise des Panathénées, n'avait pas craint cependant d'y introduire en quelques endroits une confusion apparente. On y voit se mêler, se confondre des figures équestres projetées l'une sur l'autre. Mais la répétition

des membres et la superposition des chevaux sont ici un excellent calcul du maître pour mieux imiter le remuement embrouillé d'une cavalerie en action et le faire contraster avec l'isolement des autres figures et avec la tranquillité de leur marche solennelle. « Une procession de cavaliers qui « s'avancent deux ou trois de front, dit l'écrivain cité plus haut, nous « avertit d'avance que les figures sont semblables, et l'œil se satisfait, « ainsi que dans la nature, non pas en isolant chaque figure individuelle, « comme si elle avait un principe d'action séparé, mais en embrassant « le mouvement de la masse, car un seul mouvement indique tous les « autres (*for one indicates the whole*). »

Bien différent de l'art grec, le bas-relief moderne a subi l'influence de la peinture, devenue prépondérante. Le christianisme ayant mis l'expression au-dessus de la beauté, à l'inverse du paganisme, qui mettait la beauté au-dessus de l'expression, il en résulta que l'art expressif par excellence, la peinture, donna le ton à la statuaire. Même à l'époque de la Renaissance, qui se croyait une résurrection de l'antique, la sculpture voulut simuler des tableaux de marbre sur la muraille des temples chrétiens; elle s'efforça donc de détruire l'apparence d'une superficie unie et solide. Ce fond, qui avait servi de page à une écriture sublime, on le creusa pour y multiplier les plans et y contrefaire la profondeur d'une peinture. Dès lors, les lois de la perspective furent obéies; la saillie extrême des rondes-bosses fut un point de départ pour diminuer graduellement le relief jusqu'à ce qu'il en vînt à s'évanouir dans un éloignement supposé, où l'ombre et la lumière se fondaient ensemble.

Malheureusement, des sculptures qui, sous d'autres rapports, sont des chefs-d'œuvre de grâce, de naïveté fine et de naturel choisi, vinrent donner du lustre à ce faux système. Les bas-reliefs exécutés par Lorenzo Ghiberti sur les fameuses portes du Baptistère de Saint-Jean, à Florence, furent conçues comme des tableaux de bronze où, par la différence des épaisseurs et par la perspective linéaire exactement observée, l'artiste imita l'enfoncement des lointains, et y figura des montagnes, des arbres, des ciels, des nuages, pensant avoir ainsi réalisé un progrès mémorable sur la simplicité antique. Mais la solidité du fond démentait trop clairement la fuite de ces lointains illusoires; la porte, si bien historiée d'ailleurs, refusait de s'ouvrir aux percements de la vue, et en dépit de l'art, elle demeurait ce qu'elle devait être, un mur de bronze.

Vasari, qui n'écrivait pas sur la sculpture, on peut le croire, sans avoir consulté ou entendu Michel-Ange, Vasari lui-même signale l'absurdité de ces reliefs où le raccourci des objets est forcément trop brusque,

« tellement brusque, dit-il, que dans les figures qui tournent le dos au « spectateur, la pointe du pied va toucher les os de la jambe (*toccarsi « gli stinchi delle gambe*). Et de semblables erreurs sont visibles en beau- « coup d'ouvrages modernes, même dans les portes du Baptistère de Saint- « Jean. » Mais la sagesse de ces observations n'empêcha point les sculpteurs italiens et français du siècle suivant, l'Algarde surtout et Pierre Puget (imités ensuite par les Falconet et les Pigalle), de recommencer des sculptures ultra-pittoresques, l'un dans son colossal bas-relief d'*Attila*, qui est à Rome, l'autre dans celui de *Diogène et Alexandre*, qui est au Louvre. Tout ce qu'ils avaient de verve, de sentiment et d'énergie, ces sculpteurs l'employèrent à remuer figures sur figures, à entasser plan sur plan, en diminuant la saillie du marbre depuis le plein relief jusqu'au méplat le plus effacé, dans une profondeur d'un ou deux mètres. On sent combien devait nuire à la pureté des formes, à la grandeur du style, cette puérile recherche d'une illusion impossible. En fouillant çà et là des noirs inégaux pour les besoins du clair-obscur, on oublia les qualités essentielles de l'art. L'effet prit la place de la beauté. Une vaine perspective renversa les verticales de l'architecture. Au lieu d'élever l'âme par le spectacle des vérités idéales, on amusa l'œil par le jeu varié des lumières et des ombres. On put observer alors, comme le dit Quatremère de Quincy avec infiniment de justesse et d'autorité, que le bas-relief antique reste plus vrai dans son défaut de perspective que le bas-relief moderne dans son ambition d'imiter l'espace et de créer la couleur. « Le premier a beaucoup gagné par l'abandon de ce qu'il devait perdre; le second a beaucoup perdu par la prétention à ce qu'il ne pouvait gagner. »

Est-ce à dire que toute couleur soit interdite à la sculpture? Non; et c'est la signification morale du sujet qui donne au bas-relief sa couleur en dictant l'ensemble de l'effet. *Socrate buvant la ciguë* au milieu de ses disciples aura un aspect différent de la sculpture où il serait représenté *sauvant la vie d'Alcibiade dans une bataille*. Ici l'effet devra concourir à accentuer énergiquement la vie; là, au contraire, il faudra rendre le morne silence qui doit régner dans ce moment suprême. Les draperies, les nus, les cheveux seront traités d'une manière large et pâle. Pas de noirs qui, en répétant les ombres, donnent trop de mouvement à cette scène de mort. Il est un ouvrage grec où l'on voit Ulysse consultant l'ombre de Tirésias : le héros est de haut-relief; la figure du devin est très-peu indiquée, très-peu saillante, et vague. Voilà comment la couleur est permise au marbre.

Oui, la sculpture en relief sera toujours bien dirigée, bien conseillée par les principes et par les modèles de l'art grec, soit qu'elle orne les

vases, les tombeaux, les autels, soit qu'elle se développe pour animer une frise, ou se resserre pour décorer une métope, soit qu'elle déploie ses figures sur le fronton d'un monument ou dans les tympans d'un arc de triomphe, soit enfin qu'elle écrive sur le piédestal des statues ces traits épisodiques et familiers qui sont les notes d'une histoire dont la statue est le livre. Toujours mesuré dans son élan, toujours délicat dans sa gran-



PROCESSION DES PANATHÉNÉES — (Frise du Parthénon.)

deur, cet art incomparable s'est imposé volontairement des limites qu'il est dangereux de franchir, même quand on possède le génie d'un Ghiberti, d'un Donatello. S'il nous enseigne que le relief méplat a plus de liberté que le haut-relief et la ronde-bosse, il nous apprend aussi que la sculpture en relief n'est jamais mieux dans son rôle que lorsque, respectant les lignes et les plans de l'architecture, elle déroule ces longues processions de figures qui se succèdent comme les paroles d'un discours homérique, et qui semblent passer en glissant sur la muraille, pareilles à des ombres, non pas avec la saillie entière et palpable des choses réelles, mais avec l'épaisseur insensible de fantômes qui paraîtraient à la surface des édifices, pour rentrer dans le marbre et s'évanouir au premier clignement de la pensée.

CHARLES BLANC.

DOMENICO CAMPAGNOLA

PEINTRE-GRAVEUR DU XVIe SIÈCLE

(SUITE ET FIN).

ŒUVRE GRAVÉ.

I.

ESTAMPES SUR CUIVRE.



'ŒUVRE gravé en cuivre de Domenico Campagnola a été décrit par Bartsch, qui a connu dix de ses planches, et par Ottley, qui en a mentionné deux de plus. Passavant en a porté le nombre à seize, et, loin d'y ajouter, nous en retrancherons une : *le Berger et le Satyre*. Cette estampe, composée avec des figures prises de tous côtés, et notamment dans l'œuvre d'Albert Dürer, nous rappelle beaucoup le travail d'Augustin Vénitien dans ses premiers temps, et les habitudes plagiaires de ce graveur, à qui nous croyons devoir la donner.

Quant aux autres pièces attribuées à Campagnola et décrites par Passavant dans un appendice, nous n'en connaissons point qui puissent lui être données. C'est encore dans cette catégorie de pièces très-douteuses que nous placerons une estampe, dont nous n'avons vu nulle part

la description, et qui figure à la Bibliothèque impériale dans l'œuvre du Campagnola. Elle montre un guerrier romain vêtu d'une cuirasse, la tête couverte d'un casque orné d'une chimère, et marchant précipitamment vers la gauche. Il porte un étendard, et se retourne prêt à saisir son glaive, sur la poignée duquel pose sa main droite. A gauche, on remarque une pierre sur laquelle devait être tracé le nom de l'artiste qui a été effacé dans la seule épreuve que nous ayons vue de cette planche. La liberté et l'aisance avec lesquelles la pointe a creusé le cuivre nous portent à considérer cette gravure comme postérieure de quelques années à celles du Campagnola.

Zani dit que Campagnola a gravé en 1512, 15, 16, 17 et 18. A-t-il vu des pièces du Domenico avec ces diverses dates? C'est ce que nous ne pouvons dire. Mais il y a tout lieu de croire qu'il s'est trompé, personne depuis lui n'ayant rencontré d'estampes du Campagnola avec une date autre que 1517, une seule exceptée : *la Pentecôte*, gravée en 1518. Domenico a-t-il voulu, en cette année 1517, ainsi que Claude Lorrain l'a fait plus tard, retracer sur le cuivre son œuvre entier pour en conserver le souvenir? Cela ne serait pas impossible, mais nous devons dire qu'aucune des peintures conservées jusqu'à nos jours ne répond aux gravures dont nous allons donner la description.

1.

JÉSUS-CHRIST GUÉRISSANT LES MALADES A LA PISCINE.

Bartsch, nº 1. — Haut., 123 mill.; larg., 98 mill.

Notre-Seigneur Jésus-Christ, arrêté près d'une piscine où trois hommes se baignent, adresse la parole à l'un d'eux, qui est agenouillé. Un paralytique, auquel il vient de rendre l'usage de ses membres, emporte son lit sur son dos. Dans le fond, à gauche, trois pharisiens assistent pleins de dédain au miracle, tandis qu'à droite, derrière Notre-Seigneur, se tiennent deux apôtres.

Pièce signée, dans le bas, à droite, sur une pierre contre laquelle s'appuie un des baigneurs : DOMINICVS CAMPAGNOLA, 1517.

On connaît des épreuves tirées avant la date 1517.

La scène est peu conforme au récit de l'Évangile, mais les Vénitiens de cette époque nous ont habitués à cette liberté dans l'interprétation des textes. Cette estampe est gravée d'un burin brutal et inexpérimenté.

2.

SAINT PIERRE GUÉRISSANT UN ESTROPIÉ.

Saint Pierre est debout à l'entrée du temple, et bénit de la main droite le perclus qu'il fait lever de la main gauche. Six autres personnages l'entourent. Sur la bordure

à enroulements on lit : 1517. DO. CAMP. H. 4 p. 11 l. Larg. 3 p. 7 l. Musée britannique.

N'ayant jamais vu cette pièce, nous en empruntons la description à Passavant qui ajoute : Cette pièce forme pendant avec celle décrite par Bartsch, n° 1. Zani, *Encyclopédie,* IIe série, t. V, p. 168, cite le même sujet comme formant une pièce ronde de 6 p. 10 l. de diamètre, mais nous croyons qu'il y a erreur et que les deux pièces sont les mêmes.

3.

LE RENIEMENT DE SAINT PIERRE.

Haut., 122 mill ; larg., 97 mill.

Dans une des salles du prétoire, les serviteurs du grand prêtre sont réunis. Un d'entre eux, assis à une table et qui causait avec un de ses compagnons, se retourne brusquement en entendant saint Pierre dire qu'il n'était pas disciple du Christ. Il affirme l'avoir vu dans le jardin, et saint Pierre, la main levée, jure qu'il n'y était point.

Sur une pierre, à droite, on lit : 1517. DO. CAMP.

4.

LA RÉSURRECTION.

Bartsch, n° 2. — Haut., 180 mill.; larg., 122 mill.

Notre-Seigneur Jésus-Christ, l'étendard de la croix à la main, montre aux cinq soldats, ses gardiens, le ciel où l'attendent les séraphins, exprimés par des têtes enfantines portées sur des ailes.

Dans le fond, vers la gauche, le soleil se lève derrière Jérusalem, et sur le tertre où posent les pieds du Christ se détache, en blanc, une feuille avec les noms de DOMINICVS CAPAGNOLA et l'année 1517.

On trouve de cette pièce des épreuves modernes, qu'on reconnaît à la qualité du papier.

5.

LA PENTECOTE.

Bartsch, n° 3. — Haut., 188 mill.; larg., 176 mill.

Les apôtres, assemblés dans une salle autour de saint Jean, voient apparaître l'Esprit-Saint sous la forme d'une colombe. De la gloire qui entoure l'Esprit-Saint se détachent des langues de feu qui vont se reposer sur chacun des apôtres saisis d'une sainte ardeur.

Sur une petite feuille fixée à gauche sur le montant d'un pupitre, autour duquel sont groupés plusieurs apôtres qui lisent, on trouve le monogramme : DO CAP.

2me état : l'année 1518 a été gravée au-dessous du monogramme.

3me état : la planche a été retouchée, suivant M. Passavant qui n'indique point les différences.

6.

L'ASSOMPTION DE LA VIERGE.

Bartsch, no 4. — Haut., 228 mill.; larg., 195 mill.

La Vierge, les mains jointes et élevées, apparaît dans les cieux au milieu d'anges et de séraphins qui forment autour d'elle une gloire. Les douze apôtres, surpris à la vue du miracle, font éclater leur joie et leur étonnement. Dans le bas, et à droite, on lit sur une feuille : DOMINICVS CAMPAGNOLA. 1517.

1er état : avant les contre-tailles sur l'ombre projetée par la jambe gauche de l'apôtre placé le premier en commençant par la gauche.

« La composition de cette pièce, dit Passavant, rappelle celle d'un tableau d'autel de Nicolo Giolfino dans l'église Saint-Anastase à Vérone ; mais comme ce tableau porte la date de 1518, tandis que la gravure a celle de 1517, on pourrait croire qu'elle a été exécutée d'après une esquisse de Giolfino. »

Que dirait Zani, qui ne veut point admettre qu'un artiste riche en inventions comme le fut Campagnola ait pu se servir d'une composition de Raphaël, que dirait-il, s'il lisait cette note ?

7.

L'HOMME DE DOULEURS.

On voit le Christ, jusqu'aux genoux, dans un sarcophage, la tête penchée sur l'épaule droite. Il est soutenu par un petit ange par derrière et au-dessous des bras. Un deuxième ange se remarque à droite. De chaque côté se trouve un petit ange. Au bas, à gauche, sur une feuille la signature DO. CAMP. 1517, disposée sur un fond noir, en trois lignes. Pièce du Musée de Berlin, décrite par Passavant.

Dans le catalogue Malaspina, cette estampe est signalée comme portant la date de 1518.

8.

VIERGE ENTOURÉE DE SAINTS.

Bartsch, no 5. — Haut., 140 mill.; larg., 117 mill.

La Vierge est assise sur un tertre, au pied d'un bouquet d'arbres. Sainte Catherine, agenouillée, adore l'enfant Jésus porté par sa mère, et pose sa main droite sur un des genoux de la Vierge. Derrière elle sont saint Jérôme et saint Jean-Baptiste. A gauche

sont représentées deux saintes dont une tient un drapeau. Sur une feuille jetée à terre et à droite on lit : DOMINICVS CAPAGNOLA, 1517.

9.

SAINT JÉROME.

Haut., 130 mill.; larg., 110 mill.

Saint Jérôme nu est assis à l'entrée d'une cabane. A ses pieds se tient son lion. En haut, et à gauche, sur une poutre, on lit : DOMINICVS CAMP., et au fond, du même côté, 1517. Pièce décrite par Ottley, p. 771, nº 11.

10.

DÉCOLLATION DE SAINTE CATHERINE.

Bartsch, nº 6. — Haut., 190 mill.; larg., 176 mil.

Sainte Catherine est au milieu d'un palais encombré de soldats et de grands. L'empereur Maxence, une couronne sur sa tête, un sceptre à la main, est assis, à droite, sur un trône. Désireux de remporter une éclatante victoire en faisant abjurer la sainte qui a confondu tous les savants de son empire, il se penche vers Catherine, et avant que le glaive déjà levé du bourreau ne frappe, il lui dit : « Puisque par tes arts magiques tu as fait périr l'impératrice, si tu te repens, tu seras maintenant la première de mon palais. Aujourd'hui donc sacrifie aux dieux, ou tu auras la tète coupée. » La sainte, agenouillée et les mains jointes, continue à adresser ses prières à son Dieu.

Sur un piédestal élevé, au haut de la gauche, on trouve la signature : DOMINICVS CAMPAGNOLA ; et dans le bas, non loin d'un chien qui dort : l'année XDXVII.

11.

COMBAT DES LAPITHES ET DES CENTAURES.

Bartsch, nº 10. — Haut., 224 mill ; larg., 130 mill.

Les deux peuples rivaux se sont rencontrés au milieu d'un bois, et un terrible combat s'en est suivi.

Au centre de la composition, un jeune Centaure promène dans la foule sa foudroyante épée et multiplie les coups et la mort. A droite, un Lapithe menace de sa lance un cavalier qui, derrière son bouclier, cherche en vain à se garantir de ses coups. A gauche, un Lapithe s'élance sur le dos d'un coursier abattu, saisit le Centaure qui le monte et l'étreint entre ses bras nerveux. Un tambour gît à terre, au milieu de la composition, et un chien mêle ses hurlements aux cris des combattants. A gauche, on lit sur une feuille : DOMINICVS CAPAGNOLA, 1517.

On trouve de cette pièce (copiée par Jérôme Hopfer) des épreuves modernes tirées sur un papier fort.

Jamais artiste n'a gravé un combat plus passionné. La mêlée est complète : Lapithes et Centaures, serrés les uns contre les autres, s'attaquent



LE JEUNE BERGER.

Estampe de D. Campagnola.

et se défendent avec fureur; hommes et chevaux montrent une égale animation. Il n'est point jusqu'au travail de l'outil qui, en traçant dans le cuivre des tailles flamboyantes, colorées et brutales, n'ajoute au mouvement et à l'effet de la composition.

Trois siècles plus tard, David, en introduisant dans son tableau des *Sabines* des figures entièrement nues, des chevaux sans mors ni bride, croyait être le premier qui eût retrouvé la tradition grecque. Il aimait à se figurer l'étonnement du public à la vue d'une telle hardiesse. Quelle n'eût pas été sa surprise, si une épreuve du combat des Centaures et des Lapithes du Campagnola était tombée entre ses mains!

12.

LE CONCERT.

Bartsch, nº 9.

Nous renvoyons le lecteur, pour la description de cette pièce importante par rapport à la vie de Domenico Campagnola, à notre travail sur Giulio Campagnola. (*Gazette des Beaux-Arts*, t. XIII, p. 342.)

13.

LE JEUNE BERGER.

Bartsch, nº 8. — Haut., 131 mill.; larg., 96 mill.

Un jeune berger, appuyé sur le tronc d'un arbre coupé, tient de sa main gauche une flûte de Pan. Près de lui, un vieillard couvert d'un vêtement rayé regarde entre deux arbres dans le lointain, où on aperçoit à droite une maison construite en bois. Un chien, au poil long et frisé, se fait remarquer entre les deux personnages. Au bas de la droite, on lit : DO. CAP. 1517.

Cette pièce, une des plus belles de l'œuvre du Campagnola, rappelle, par son goût de dessin et sa couleur brillante, le Titien, d'après qui on pourrait presque la croire gravée, tellement elle est supérieure à la plupart des autres estampes de Domenico.

14.

FEMME NUE ET COUCHÉE.

Bartsch, nº 7. — Larg., 135 mill.; haut., 95 mill.

A l'ombre d'un bouquet d'arbres, une femme nue est couchée sur un drap qui couvre un tertre. Dans le fond, vers la droite, on aperçoit quelques constructions en bois.

Sur une feuille jetée à terre, vers la gauche, on lit : DO. CAMP. 1517.

Après avoir décrit cinq pièces du Campagnola, Mariette ajoute : « Est-il possible que ce soit ce même Campagnola, de qui l'on voit de si beaux paysages en bois? Effectivement, j'ai vu chez Crozat des dessins de paysages que l'on dit de lui, et où les figures sont très-mal dessinées; mais celles qui sont ici le sont encore bien plus mal, et le paysage n'est que touché en maître, quoique l'on voie bien que celui qui l'a fait avait du goût, de la couleur. Tous ces défauts viennent peut-être du peu de pratique que ce maître avait de graver; car on voit très-peu de pièces de lui. »

Ce jugement juste pour un grand nombre de pièces du Campagnola est bien sévère à l'égard de la femme nue et couchée qui, sans être d'un dessin rigoureux, est agréablement composée et d'un grand charme de couleur.

Dans cette pièce, une des meilleures de son œuvre, Domenico, à l'exemple de Giulio Campagnola, s'est servi du pointillé pour modeler les chairs; mais le travail est loin d'avoir la délicatesse et la perfection qu'on admire dans les estampes de ce maître.

15.

LA RONDE.

Larg., 126 mill.; haut., 95 mill.

Deux enfants frappent la cadence sur des tambourins et entraînent dans une ronde joyeuse dix autres bambins qui s'amusent à passer en dansant sous les bras élevés de deux d'entre eux. Sur une feuille jetée à terre est la signature : DOMINICVS CAPA-GNOLA. 1517.

Quel mouvement, quelle grâce dans cette farandole joyeuse! Si dans la ronde d'amours, gravée par Marc-Antoine d'après Raphaël, on admire des formes plus châtiées, un balancement de lignes plus agréable, on trouve dans celle de Campagnola plus d'entrain, plus de vie. Jamais Domenico n'a été si bien inspiré, jamais il n'a dessiné avec une telle justesse, modelé avec autant de soin, jamais aussi il n'a gravé d'une pointe aussi souple et aussi aisée. En regardant cette gracieuse ronde, on se prend involontairement à balbutier le nom du Titien, on se rappelle l'*Offrande à la fécondité* et on ne s'étonnerait pas de rencontrer ces enfants mutins parmi les groupes qui s'ébattent et folâtrent avec tant d'innocence et de vivacité dans le tableau du Musée de Madrid.

De cette pièce rarissime, on connaît une épreuve tirée à l'encre noire, à la Bibliothèque impériale; une seconde imprimée avec une encre d'un

gris verdâtre, dans la collection de Francfort-sur-Mein. Les épreuves de la Bibliothèque de Vienne, de la collection Wellesley à Oxford et de notre cabinet sont tirées à l'encre rouge. Nous avons donné de cette pièce une reproduction très-exacte, par M. Baudran, dans le précédent numéro de la *Gazette des Beaux-Arts*.

II.

GRAVURES EN BOIS.

Des gravures en bois du Campagnola, Bartsch n'en avait connu que cinq, en y comprenant le *Paysage à la fruitière* (n° 5) que nous reléguons parmi les pièces douteuses; nous en décrivons quatorze, toutes signées, à l'exception de deux : la *Conversion de saint Paul*, n° 10 et le *Vielleur* n° 12, que nous croyons pouvoir lui attribuer sans témérité. De toutes ces gravures en bois, deux seulement sont datées; elles portent, comme les pièces sur cuivre, l'année 1517.

L'ENFANCE DE JÉSUS.

1. — 4.

Le sujet est développé dans trois compositions imprimées sur quatre feuilles : les *Rois Mages en voyage*, l'*Adoration des Rois Mages* et le *Massacre des Innocents*. De ces trois compositions, nous ne connaissons que les deux premières. Zani et Bartsch qui ont vu le *Massacre des Innocents*, en ont fait des descriptions très-obscures qui ne se rapportent point entre elles[1]. Quant à Passavant, il paraît les avoir signalées sur les indications de ses prédécesseurs.

1.

LES ROIS MAGES EN VOYAGE

Haut., 405 mill.; larg., 285 mill.

Les trois rois mages, montés sur des chevaux, s'avancent vers la droite. Un enfant les précède et leur montre, sur le sol, les empreintes qu'ont laissées les voyageurs qui les ont devancés; mais les mages, les yeux fixés sur l'étoile, n'ont pas besoin de ces indices révélateurs du sentier qu'ils ont à suivre. Des hommes à pied, à cheval et à chameau forment leur cortége, et dans les airs des anges les accompagnent.

Les noms de DOMENICVS CAMPAGNOLA sont tracés sur une feuille jetée à terre.

1. Zani, *Encyclopédie*, IIe série, t. V, p. 168. — Bartsch, *le Peintre Graveur*, t. II, p. 484.

2.

L'ADORATION DES ROIS MAGES.

Larg., 555 mill.; haut., 405 mill.

Les trois mages, arrivés devant une cabane adossée à des arbres, ont mis pied à terre. Tous trois ils s'avancent, leurs offrandes à la main, vers l'enfant Jésus assis sur les genoux de sa mère, entouré de saint Joseph et de deux bergers dont l'un joue de la flûte. Dans le feuillage des arbres on remarque des anges qui célèbrent, sur divers instruments, le miracle du Dieu fait homme. Derrière les rois mages, à gauche, se pressent leurs suivants.

3 et 4.

LE MASSACRE DES INNOCENTS.

Bartsch, nº 1.

Composition d'un grand nombre de figures. On voit dans le fond, à gauche, Hérode assis sur son trône, donnant des ordres à ses bourreaux qui arrachent aux mères leurs enfants pour les tuer. On remarque sur le devant de la droite un enfant tué étendu par terre. Le fond, de ce même côté, offre des morceaux d'architecture magnifiques. Au-devant de la gauche, trois enfants semblent vouloir échapper au meurtre. Deux autres sont étendus morts. L'un de ces derniers est couché près d'une souche, au pied de laquelle un écriteau offre cette inscription : DOMINICUS CAMPAGNOLA. M. D. XVII. Dans la marge d'en bas, de ce même côté, est écrit : IN. VENETIA. IL. VIECERI qui, suivant toute apparence, est le nom de l'éditeur. Taille de bois d'une seule planche. Grand morceau de deux pièces jointes en largeur.

N'ayant jamais eu occasion de voir ces deux derniers morceaux, nous en donnons la description d'après Bartsch.

Sur la feuille de *l'Adoration des Mages* on trouve le monogramme du graveur : Luc Antonio di Giunta, formé des lettres L A suivies d'une astérisque.

5.

LE CHRIST GUÉRISSANT UN MALADE.

Haut., 220 mill.; larg., 158 mill.

Le Christ s'avance près d'un malade assis sur une pierre et le touche de sa main divine. Un grand nombre de personnages se groupent autour de lui et dans le fond, où une porte en ruine et entourée d'arbres resserre la composition. Dans le bas et sur la droite, on remarque le monogramme : DO. CAP. 1517.

Nous croyons cette pièce gravée par l'artiste à qui nous devons la *Vierge entre des Saints* (nº 7). Ces deux estampes, les seules datées, portent l'année 1517.

6.

MISE AU TOMBEAU.

Haut., 285 mill.; larg., 185 mill.

La Vierge tient sur sés genoux le Christ mort. Elle est assistée par sainte Madeleine et une autre sainte femme. A gauche, saint Jean et un second personnage; à droite, deux personnes. Dans le fond, on aperçoit les trois croix et, sur un plan plus rapproché, un escalier.

Dans un cartouche posé à terre, on lit : DOMINICUS CAMPAGNOLA.

Cette pièce se trouve au cabinet de Florence.

7.

VIERGE ENTRE DES SAINTS.

Larg , 450 mill.; haut., 320 mill.

La Vierge est assise au pied d'un groupe d'arbres, entre saint Joseph et saint Jérôme. Sur un tronc d'arbre coupé est assis saint Jean-Baptiste, qui paraît adresser la parole à la Vierge. A gauche, saint Antoine de Padoue se penche pour prendre entre ses bras l'enfant Jésus. A droite, un lion essaye ses dents sur une souche.

Sur une feuille qui repose à terre, on lit : DOMENICVS CAMPAGNOLA. MDXVII

8.

SAINT JEAN-BAPTISTE.

Haut., 300 mill.; larg., 430 mill.

Saint Jean-Baptiste, les reins ceints d'une peau d'agneau, une croix à la main, est assis sur pierre, au milieu d'un paysage planté de grands arbres. Dans le fond, à gauche, deux barques remontent le Jourdain, et amènent de Jérusalem, qu'on aperçoit dans le lointain, des pèlerins qui viennent demander le baptême à saint Jean.

A droite, sur un des replis du terrain, on trouve le monogramme D. C.

Cette pièce superbe, gravée par Boldrini, qui a mis sa marque dans le bas de la gauche : Nich° B V T, doit servir de point de comparaison pour reconnaître les paysages exécutés par ce graveur sur les dessins du Campagnola. C'est en rapprochant de cette estampe celles du *Vielleur*, de la *Famille en voyage* et du *Saint Jérôme*, que nous avons pu les restituer à Boldrini.

9.

SAINT JEAN L'ÉVANGÉLISTE.

Haut., 148 mill.; larg., 100 mill.

Saint Jean assis dans une chambre, devant un pupitre, voit Dieu le père lui apparaître, à droite, par la fenêtre, et lui montrer le ciel. Un vaste rideau couvre le fond.

Dans un cartouche, à gauche et dans le bas, on lit : DO. CAP. Cette pièce se trouve au British Museum.

10.

CONVERSION DE SAINT PAUL.

Larg., 500 mill.; haut., 400 mill.

Saint Paul est renversé de cheval; Dieu ferme ses yeux à la lumière. A droite, des guerriers s'enfuient aveuglés par l'éclat des rayons que projette l'Esprit-Saint qui plane, sous la forme d'une colombe, au-dessus de Dieu le père. A gauche, un jeune homme, le pied posé sur un casque, tient un étendard rompu et considère le miracle. Près de lui, un cheval passe par-dessus deux guerriers étendus à terre.

« La composition de cette pièce, dit Mariette, est mauvaise, mais l'on y reconnaît cependant le goût vénitien; elle est gravée en bois, mal exécutée, sans nom ni marque. Elle est attribuée, chez le roi, au Titien, dans l'œuvre duquel elle se trouve. Je la croirais plutôt du Campagnola, s'il fallait lui donner un nom. »

Plus hardi que Mariette, non-seulement nous classons cette pièce dans l'œuvre du Campagnola, mais encore nous sommes fort disposé à en donner la gravure à Luc Antonio di Giunta, qui a entaillé les bois de l'*Enfance de Jésus*.

11.

SAINT JÉROME.

Bartsch, nº 2. — Larg., 407 mill.; haut., 287 mill.

Saint Jérôme, assis à gauche, au milieu de rochers adossés à une montagne escarpée, se lève brusquement en entendant rugir d'une manière inaccoutumée le lion et la lionne du couvent. Il regarde ce qui peut motiver de pareils éclats et aperçoit, au loin, deux marchands poussant devant eux l'âne du monastère, qu'ils avaient ravi à un précédent voyage, et pour la disparition duquel le lion avait été accusé de voracité.

1er état : au bas de la droite : DOMINICVS.

2me état : DOMINICVS CAMPAG'.

« Ce paysage est si beau, si bien touché, dit Mariette, qu'on le prendrait aisément pour être du Titien, si l'on n'y voyait au bas le nom du Campagnola. Il y en a quelques-uns parmi ceux du Titien qui sont gravés en bois dans la même manière, d'où l'on conjecture qu'il se sera servi du Campagnola, qui était son disciple, pour les graver. »

S'il est vrai, comme le dit Mariette, que plusieurs bois du Campagnola rappellent ceux du Titien, ce n'est point parce qu'il entailla les compositions de son maître, mais parce que l'un et l'autre eurent pour graveur

le célèbre Boldrini, à qui nous devons les plus beaux bois vénitiens de cette époque.

12.

LE VIELLEUR.

Larg., 380 mill.; haut., 250 mill.

Une femme est assise, au milieu de la composition, près d'un paysan qui joue d'une vielle. Des montagnes élevées et agréablement découpées bornent l'horizon de ce paysage habilement gravé par Boldrini, à qui on doit encore d'après Campagnola : un *Saint Jean-Baptiste* (n° 8), une *Famille en voyage* (n° 13) et un *Saint Jérôme* (n° 11). A un plan éloigné, à gauche, deux voyageurs sont aperçus près d'un pont en ruine.

Copie, en sens inverse, à l'eau forte, par Lefèvre.

« Ce paysage, dit Mariette, est un des plus beaux qui aient été faits de cette sorte. Le feuillé des arbres est d'un léger merveilleux. Il n'y a au bas ni nom ni marque, et je le crois plutôt de Campagnola que du Titien. Mais comme Lefèvre a mis le nom du Titien au bas de la copie qu'il en a faite, je l'ai rangé parmi ceux du Titien. Cependant, comme Lefèvre s'est pu tromper, je croirai toujours avec beaucoup d'autres que l'invention est du Campagnola. »

Cette opinion de Mariette, nous la partageons aussi, et si cet amateur délicat, avec lequel nous sommes toujours heureux de concorder dans nos appréciations, avait connu le *Saint Jean-Baptiste*, il n'aurait certainement pas hésité à donner le dessin de cette pièce au Campagnola et la gravure à Boldrini.

Les paysages du Campagnola sont d'ailleurs faciles à reconnaître de ceux du Titien au feuillé des arbres. Tandis que, chez le Titien, des travaux très-variés et exprimés d'un crayon libre font bien sentir les diverses espèces d'arbres, on trouve, dans Campagnola, une monotonie de facture et de formes qui trahit plus une pratique habile qu'une étude attentive de la nature.

13.

LA FAMILLE EN VOYAGE.

Bartsch, n° 4. — Larg., 450 mill.; haut., 340 mill.

Un homme et une femme marchent précipitamment au milieu d'une campagne accidentée et bornée dans le lointain par de hautes montagnes, au pied desquelles un berger et une bergère font pâturer, à gauche, un troupeau de moutons. L'homme, armé d'une pique, porte entre ses bras un enfant; la femme a sur ses épaules son jeune nourrisson couché dans un berceau et tient à la main une quenouille. Un troisième enfant les suit.

Cette pièce, admirablement gravée, sans nul doute, par Boldrini, a été mal décrite par Bartsch. Elle est signée dans le bas, à droite : DNICS.

Le 2me état est signé : DNICS CAMP.

14.

QUATRE ENFANTS PRÈS D'UN PIÉDESTAL.

Bartsch, nº 3.— Haut., 300 mill.; larg., 410 mill.

Trois enfants appuyés sur un piédestal, près d'un quatrième qui s'amuse à regarder un chien ronger un os. Dans le fond, à gauche, on remarque un moulin établi au milieu des ruines d'un château.

Sur le piédestal, on lit très-distinctement dans l'épreuve de la Bibliothèque impériale la lettre D.—Mariette, sur une épreuve moins lourde dans cette partie, a reconnu aussi les lettres C A entrelacées.

Dans cette pièce, gravée très-inhabilement, le dessin du Campagnola a disparu presque entièrement.

PIÈCES DOUTEUSES.

LE CHRIST MONTRÉ AU PEUPLE.

Notre-Seigneur a les mains liées et porte un roseau. Pilate tient un des pans de son manteau, et élève la main comme pour parler au peuple qui n'est point visible dans l'estampe.

Cette pièce, que nous ne connaissons pas, a été signée, après l'inscription : ECCE HOMO : D. P. Elle a été décrite par Zani, dans la 2me partie de son *Encyclopédie,* t. VII, p. 286. Il en explique les initiales par Domenicus Patavinus.

Zani parle aussi, dans une note, d'une estampe qui porterait la marque DNCVS PATVS. Mais il ne la décrit pas, et aucun iconophile, depuis lui, ne l'a vue.

LE NOUVEAU JUGEMENT DE SALOMON.

Un cavalier commande à un jeune homme, qui lui montre son arc rompu par terre, de tirer une flèche dans le corps d'un prince attaché à un tronc d'arbre, ainsi que viennent de faire deux autres hommes dont il est accompagné. Cette pièce, en bois, paraît être du dessin de quelque peintre, et de celui de Dominique Campagnola plutôt que d'aucun autre.

Nous n'avons jamais vu cette pièce, que nous décrivons d'après une note manuscrite de Mariette qui, plus tard, en a connu le sujet, qu'il explique ainsi :

« Jugement assez semblable à celui de Salomon. En voici l'histoire, telle qu'on me l'a racontée : De trois enfants d'un homme fort riche (on

ne m'en a pu dire le nom), deux s'étaient éclipsés pendant sa vie; on n'en avait aucune nouvelle, et à sa mort il ne restait que le troisième de ses enfants pour recueillir la succession. Deux personnes inconnues se présentèrent alors et se dirent ses frères, accompagnant cela de tant d'indices qu'il était presque impossible de reconnaître la supercherie. Ils demandaient instamment la succession, mais le véritable fils soutenait toujours qu'elle ne leur appartenait pas. Le juge enfin s'avisa d'un moyen pour éclaircir la vérité du fait. Il fit attacher le cadavre du père à un arbre et proposa que celui qui lui percerait le cœur avec une flèche, ou du moins en approcherait le plus près, celui-là seul serait tenu pour le fils légitime. Les deux imposteurs acceptèrent la proposition, ils tirent chacun une flèche; mais quand le tour vint à celui qui était véritablement le fils, il brisa l'arc qu'on lui avait donné, refusant de percer le corps de son père, et priant le juge de donner plutôt la succession aux autres que de le contraindre à une semblable inhumanité. Le juge reconnut à ce trait qu'il était seul le fils; il le mit dans ses droits, et fit punir les imposteurs comme ils le méritaient. Ce sujet a été présenté dans une estampe, gravée en bois, que l'on prétend être du Campagnola. — M. Crozat a un tableau où cette même histoire a été représentée; c'est lui qui me l'a racontée; mais elle peut être différente en des circonstances; il faudrait savoir d'où elle est tirée pour la vérifier. »

LA FEMME AU PANIER DE FRUITS.

Bartsch, nº 5. — Larg., 500 mill.; haut., 365 mill.

Une femme assise à terre, près d'un panier de fruits, s'entretient avec un homme. Dans le fond, des pèlerins cheminent à pied et à âne et traversent un pont de bois jeté sur un ruisseau.

Cette gravure, exécutée d'un burin sec et maigre, paraît avoir été destinée à être tirée en camaïeu.

« M. Crozat, dit Mariette, en a le dessin original, qui est d'une beauté parfaite. Il le tient du Titien, mais les meilleurs connaisseurs le donnent au Salviati. » Plus tard, il a ajouté une nouvelle note : « J'ai le dessin, je le tiens à n'en pas douter de Joseph Salviati. »

Si le paysage rappelle beaucoup en effet le goût du Campagnola, dans les figures, et surtout dans celle de la femme, on retrouve le style du Salviati, ce qui nous porte à nous ranger à l'avis de Mariette et à classer cette pièce parmi les œuvres douteuses.



PAYSAGE DE DOMENICO CAMPAGNOLA.

Dessin de la collection de M. É. Galichon.

JUGEMENT.

Domenico Campagnola fut un artiste d'une nature exubérante. Dans ses peintures, comme dans ses estampes, on sent un désir trop hâtif de jeter sur le mur ou de creuser dans le cuivre des pensées peu mûries, sans nul souci de la beauté et de la pureté des contours dans les figures. Élève du Titien, il recherche avant tout le mouvement et la couleur, au risque même de s'éloigner des sages préceptes de son maître pour se rapprocher des exemples du Tintoret, avec lequel d'ailleurs il est facile de lui trouver plus d'un point de contact. Trop souvent, en effet, au lieu du sentiment animé, mais juste, que le Titien avait du mouvement, on rencontre, dans son œuvre, les attitudes forcées et le dessin maniéré du Tintoret. Comme ce peintre, Domenico aime à faire saillir outre mesure les parties musculeuses des jambes et des bras, à exagérer la vigueur de ces membres en les reliant aux extrémités par des attaches fines jusqu'à l'excès. Des auteurs ont parlé de la jalousie que le talent du Campagnola fit naître dans le cœur du Titien. Nous ne pouvons croire à cette jalousie, tellement est grande la distance qui sépare ces deux artistes; mais nous ne serions pas éloigné de penser que le Titien n'ait été profondément peiné de voir un disciple, un peintre estimable, déserter ses sages enseignements pour suivre les doctrines d'un rival téméraire jusqu'à l'imprudence. Si, sur la simple vue des œuvres, il était permis de se prononcer sur le caractère d'un artiste, nous dirions que, plein de présomption, que, gonflé d'orgueil par la vanité de ses concitoyens et les louanges des hommes qui applaudissent à toutes les exagérations, Campagnola a pu facilement, avec ses amis, dénaturer un sentiment délicat.

Quant aux paysages du Campagnola, ils sont superbes. De tout temps ils ont été fort appréciés; aussi Poro, Pène, Massé, Corneille, Caylus, se sont-ils plu à les propager par leurs gravures[1]. Ils montrent une grande manière de voir et d'interpréter la nature, et nous ne pouvons mieux faire pour les apprécier que de reporter le lecteur au jugement qu'en a fait Mariette.

1. Nous signalerons encore une petite eau-forte curieuse en ce qu'elle nous donne le fac-simile d'un paysage signé sur un tronc d'arbre, à gauche : CAM. et daté 1550. Cette date a-t-elle été mise par le graveur ou par le dessinateur ? Les grandes compositions du Campagnola ont été moins reproduites que ses paysages et nous ne pouvons mentionner en ce genre que : *la Parabole du mauvais riche* en trois planches; *le Repas, la Mort* et *les Tourments en enfer,* par Lucas Bertelius, qui a aussi gravé *le Denier de César;* puis une *Montée au Calvaire,* composition d'un grand nombre de figures, gravée par Batista Fontana.

« Personne n'a encore mieux saisi la manière de dessiner le paysage du Titien que le Campagnole. Il était son contemporain, et il a, ainsi que ce grand peintre, un maniement de plume tout à fait expressif; son feuillé est léger et de bon goût; ses lointains sont merveilleux pour leur richesse. Ces deux peintres ont pris leurs modèles dans les montagnes du Frioul; mais le Campagnole n'a pas encore toute l'intelligence du Titien, sa touche est plus égale, et les devants de ses paysages sont ordinairement pauvres. Il n'est cependant rien de si ordinaire que de voir d'excellens connaisseurs prendre le change sur les dessins de ce maître, en les attribuant au Titien; et c'est assurément le plus grand éloge qu'on en puisse faire. Les dessins de Campagnole qui composent cette collection sont des plus beaux qu'on connaisse de ce maître. Il s'y en trouve de deux manières, fort dissemblables; les uns sont d'une plume sèche et égale, et tiennent de la manière de dessiner du Giorgion; les autres sont dans le grand style du Titien. On ne peut pas douter que les uns et les autres soient de Campagnole, et il a même eu le soin de mettre son nom aux premiers. Serait-ce qu'il y aurait eu deux maîtres de ce même nom; ou le même maître aurait-il ainsi varié de manière ? »

Pour traduire ses pensées, Campagnola a su trouver des procédés personnels, en harmonie avec son talent. Sa taille est colorée, brillante et vive jusqu'à l'affectation. Elle flamboie dans les corps nus qu'elle décharne trop, pour faire preuve de science, elle court sur les terrains qu'elle transforme en torrents, elle sillonne les cieux où elle change les nuages en flammes; mais, ces réserves faites, nous devons reconnaître qu'elle rend à merveille le mouvement et la couleur, qualités voulues, avant toutes autres, par ce *romantique* du seizième siècle.

ÉMILE GALICHON.



LETTRE A PROPOS

DE LA

RESTAURATION DE LA CATHÉDRALE DE SENS

Monsieur le Directeur,



ANS un des derniers numéros de votre *Chronique des Arts* et à propos d'*un Van Dick inconnu,* M. Lagrange a donné en courant, par-dessus l'épaule, une appréciation peu bienveillante de la restauration, en cours d'exécution, de la cathédrale de Sens; comme je suis l'auteur de cette restauration, c'est-à-dire le prétendu coupable si sommairement jugé et condamné par votre rédacteur, j'espère que vous voudrez bien me permettre d'en appeler de ce jugement devant les intelligents lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts*.

Voici l'appréciation de M. Lagrange :

« ..... Je ne vous parle pas — écrit-il à M. Burty — de l'antique métropole, *assez* « *surprise de se voir restaurée telle qu'elle n'a jamais été*..... »

Quand on donne publiquement à entendre qu'un artiste a abusé de son mandat en défigurant, au gré de sa fantaisie, le monument dont il était chargé de faire une restauration consciencieuse, il me semble qu'il serait convenable de dire en quoi cet artiste a manqué à son devoir.

Je vais suppléer à la précipitation, au silence de M. Lagrange, en exposant ici la question aussi brièvement que possible.

La cathédrale de Sens bâtie, on le sait, à la fin du XIIe siècle, ne possédait originairement qu'une chapelle, celle absidale élevée dans l'axe du monument, et encore cette chapelle ne date-t-elle probablement que du XIIIe siècle. Au XIVe seulement furent pratiquées les chapelles des collatéraux, opération malheureuse que subirent à cette époque la plupart de nos cathédrales. A Sens cette adjonction n'eut pas seulement pour effet d'altérer l'unité de style de l'édifice : les murs qui reliaient les contre-forts ayant été détruits pour faire place aux chapelles, la stabilité des points d'appui extérieurs se trouva compromise. D'un autre côté, les voûtes de ces chapelles ayant la même élévation que celles des collatéraux et la largeur de ces derniers se trouvant ainsi doublée, le bas comble du XIIe siècle, qui assurait le parfait écoulement des eaux pluviales, devint insuffisant. Il aurait fallu, pour abriter les nouvelles constructions, augmenter dans la même proportion la hauteur du comble primitif; mais, comme cela n'eût été

possible qu'en masquant les fenêtres de la nef, on remplaça ce comble par une terrasse à faible pente couverte d'un dallage en pierre. Enfin les baies du triforium septentrional furent murées, au grand dommage de l'aspect intérieur de la grande nef.

Or, voici quel était encore en 1859 l'état de choses résultant de ces maladroits bouleversements :

A l'extérieur, les contre-forts ayant disparu jusqu'à la naissance des arcs-boutants, empêtrés qu'ils étaient dans les trop hautes chapelles du XIVe, la physionomie de la façade latérale du nord avait perdu ses proportions, son unité de style, son caractère, sa grandeur. Les murs des chapelles, poussés à leur sommet par le massif dallage dont j'ai parlé et de plus par une lourde balustrade du XVIe siècle (autre disparate!), ces murs, dis-je, surplombant de vingt-cinq à trente centimètres, menaçaient ruine sur plus d'un point. Le dallage de la terrasse qui, au lieu d'avoir été isolé de l'extrados des voûtes, de façon à ménager une circulation d'air entre ces dernières et le dessous des dalles, était appliqué sur un blocage de moellons, n'abritait plus cette partie de l'édifice. Soit vétusté, soit effet de la capillarité, cette couverture vicieuse absorbait une grande quantité d'eau qui s'infiltrait dans les maçonneries et hâtait leur destruction.

L'intérieur de la cathédrale offrait un spectacle plus triste encore. Les voûtes du collatéral nord et celles des chapelles, pourries par les infiltrations, étaient en grande partie suintantes et couvertes de moisissures. Il pleuvait dans l'église et il n'y pleuvait pas que de l'eau : des fragments de pierre, se détachant journellement des arcs-ogives, venaient, sans prévenir personne, se briser sur le pavé de l'église, quand ils ne rencontraient pas dans leur chute la tête des passants. Pour tout dire, les choses en étaient arrivées à ce point, que M. l'archiprêtre de la cathédrale avait jugé prudent d'interdire aux fidèles l'accès de ces chapelles branlantes.

Mais l'humidité causée par les infiltrations ne s'arrêtait pas là ; elle avait gagné le mur goutterot septentrional de la grande nef jusqu'à la hauteur des arcs du triforium, et elle menaçait de tout envahir jusqu'aux maîtresses voûtes. C'est alors — et il était grand temps! — que la restauration de la cathédrale fut décidée. Qu'y avait-il à faire? Deux partis pouvaient être pris : le premier, que conseillaient les archéologues de pacotille, eût consisté dans la reconstruction pure et simple des ouvrages, alors en ruine, exécutés au XIVe et au XVIe siècle, ce qui eût été la perpétuation inintelligente des mutilations et des vices de construction dont on connaissait trop les effets déplorables.

L'autre parti, qui était le plus rationnel, le plus économique et, j'ose le dire, le plus sensé, devait avoir pour résultat de rendre au monument son unité, sa première forme, tout en respectant d'ailleurs les besoins nouveaux imposés par le service du culte ; c'est ce dernier parti que j'adoptai et qui eut l'approbation de MM. les inspecteurs généraux des édifices diocésains.

Mon premier soin fut de rétablir le mur du XIIe siècle, afin de rendre immédiatement aux points d'appui extérieurs la solidité qu'ils avaient perdue. Je débarrassai ensuite le collatéral du mauvais dallage en pierre qui avait causé la ruine de ses voûtes, et je restituai le comble primitif dont quelques vestiges existaient encore sur l'une des faces de la tour du nord. Puis, je refis les voûtes. Enfin, après avoir démoli les chapelles du XIVe siècle, je restaurai les contre-forts qui avaient, eux aussi, beaucoup souffert des injures du temps et de celles des hommes.

Si M. Lagrange avait pris le temps de regarder à droite et à gauche des parties restaurées, il aurait vu que mon mur du collatéral, avec ses fenêtres à plein-cintre et l'arcature décorative de son soubassement, ne sont que l'exacte et fidèle reproduction des anciennes travées romanes qui subsistent encore sous la tour du nord et dans le collatéral tournant du chœur; à ce point que mes travaux ne sont pour ainsi dire qu'un bouchement de la brèche faite là au xive siècle.

Il y a une différence pourtant, c'est que mon arcature, au lieu d'être aveugle comme l'ancienne, est à jour et s'ouvre sur les petites chapelles que j'ai établies entre les contre-forts.

Les chapelles, voilà la seule liberté que j'aie prise, et il fallait bien que je la prisse, puisque, indispensables au service du culte, ces chapelles *m'étaient imposées par l'autorité diocésaine.*

Au surplus, ces chapelles, peu élevées, puisqu'elles atteignent à peine l'appui des fenêtres du collatéral, construites après coup et en dehors du périmètre réel du monument, ne sont que de très-humbles annexes, à coup sûr bien inoffensives. Murez par la pensée les arcatures dont il s'agit et vous retrouverez intacte l'ordonnance architectonique du xii[e] siècle, c'est-à-dire l'*antique métropole restaurée* (sur ce point) *telle qu'elle avait toujours été* avant les mutilations qu'on lui avait fait subir.

M. Lagrange aurait pu voir aussi, dans la grande nef, que j'ai débouché le triforium, restauré le grand mur goutterot du nord, débadigeonné en partie l'église, c'est-à-dire rétabli l'appareil de la construction, et rendu à l'architecture la belle et imposante physionomie qu'elle avait depuis longtemps perdue.

Je vous demande pardon, monsieur le Directeur, de la longueur de cette lettre; l'excuse de ma prolixité est précisément dans l'importance que j'attache à me justifier aux yeux de vos lecteurs du reproche immérité qui m'a été si légèrement adressé.

Croyez-le bien, monsieur le Directeur, ce n'est pas pour gagner de l'argent que les architectes recherchent des travaux qui exigent à la fois tant de soin, tant d'abnégation et parfois tant de courage. Leur vrai mobile, c'est l'intérêt de l'art, c'est l'amour qu'ils ressentent pour ces vieux édifices si longtemps déshabitués de l'admiration des hommes; amour d'autant plus grand, d'autant plus passionné, que ces pauvres malades ont plus besoin de soins empressés et dévoués. Quand on a l'honneur d'être appelé à rendre la santé et la vie à des monuments qui sont les plus pures de nos gloires nationales, ce n'est qu'avec un sentiment qui tient de la piété et du patriotisme qu'on ose procéder à ces délicates opérations. Si l'on savait avec quel respect, avec quels scrupules les architectes touchent à ces précieux restes et combien ils sont heureux lorsqu'ils découvrent un indice, un vestige, une trace quelconque qui leur permettra de restituer une forme, un détail, un rien parfois qui était perdu, si l'on savait cela, on ne les accuserait pas aussi facilement, quoique implicitement, de vandalisme et d'outrecuidance.

Mais M. Lagrange n'en a probablement pas cherché si long. Il se sera fait tout simplement l'écho de quelque bourgeois mécontent[1]. Peut-être se fût-il montré plus indulgent, s'il avait su que les travaux dont il parle avec tant de dédain ont mérité les en-

1. Des critiques aussi peu bienveillantes, aussi peu fondées ont été adressées à M. Viollet-le-Duc pour sa restauration de la cathédrale d'Amiens et à MM. Abadie, Bœsvilvald et Millet pour les beaux travaux qu'ils ont fait exécuter aux cathédrales de Périgueux, de Laon et de Troyes. Ce qui peut me consoler de l'attaque de M. Lagrange, c'est de me trouver en si bonne compagnie.

couragements et l'approbation sans réserve d'un maître dont il est difficile de contester la science archéologique, le goût sûr et l'exacte compétence, d'un maître qui a nom Viollet-le-Duc.

Agréez, etc.,

ADOLPHE LANCE,
Architecte du gouvernement.

MON CHER DIRECTEUR,

Permettez-moi de répondre quelques mots à la lettre précédente qui ne laisse pas que de m'étonner. Voilà bien du bruit pour une petite phrase incidente! Ai-je accusé qui que ce soit de « vandalisme et d'outrecuidance? » Ai-je mis en cause M. Lance ou M. Viollet-le-Duc? Non, car j'ai l'habitude de respecter en de tels hommes le savoir, l'expérience et le talent. Qu'ai-je donc dit? J'ai parlé de la cathédrale de Sens *assez surprise de se voir telle qu'elle n'a jamais été.* Or, la lettre même de M. Lance confirme pleinement cette assertion.

Elle établit en effet d'une manière irrécusable :

1° Que la cathédrale de Sens, bâtie au XIIe siècle, ne possédait originairement aucune chapelle, si ce n'est peut-être la chapelle absidale;

2° Qu'il a existé au collatéral de gauche des chapelles, construites au XIVe siècle, et semblables à celles que conserve encore le collatéral de droite;

3° Qu'à ces chapelles aujourd'hui détruites, M. Lance en a substitué d'autres qualifiées par lui d'innovation.

De ces trois faits résulte la conclusion rigoureuse que la cathédrale de Sens *est aujourd'hui telle qu'elle n'a jamais été,* puisqu'au XIIe siècle elle ne possédait pas de chapelles, et qu'elle ne possède plus celles du XIVe siècle.

Je m'en tiens donc à mon dire, d'autant que j'en ai M. Lance pour garant.

LÉON LAGRANGE.



ENCYCLOPÉDIE MILITAIRE ET MARITIME

PAR M. LE COMTE DE CHESNEL

2 vol. gr. in-8, avec 1,200 gravures, par M. Jules DUVAUX. — Armand LE CHEVALIER.
Paris, 1862-1864.



BIEN que le livre dont nous venons d'écrire le titre ne soit point du nombre de ceux auxquels nos lecteurs s'intéressent le plus, nous avons cru devoir nous en occuper à cause des nombreuses gravures qui l'accompagnent. Un croquis ou un simple trait en disent toujours plus long que les descriptions, et sont d'un indispensable secours dans un dictionnaire technique. Mais les frais considérables qu'entraîne avec soi la gravure sur bois, qui jouit de l'inappréciable avantage de pouvoir être imprimée en même temps que le texte, ont jusqu'ici empêché les éditeurs d'être aussi prodigues d'éclaircissements figurés qu'il le serait nécessaire pour l'intelligence de leurs livres.

Aujourd'hui qu'il est facile de transformer un dessin en une gravure à l'eau-forte, en un cliché en relief, les obstacles résultant d'une trop grande dépense ont disparu. C'est ce qu'a fort bien compris M. Armand Le Chevalier en mettant au jour l'*Encyclopédie militaire et maritime,* rédigée avec une grande précision par M. le comte de Chesnel, qui réunit à l'érudition la double qualité de marin et de soldat. Il a chargé M. Jules Duvaux, un élève de Charlet, de dessiner les figures en très-grand nombre qui com-



mentent le texte aux points où la chose est nécessaire, et les quelques spécimens que nous donnons des gravures obtenues sur ses dessins montrent qu'il s'est acquitté de sa tâche avec talent et conscience. Ce n'est point l'armée et la marine actuelles qui seules ont été étudiées dans leur organisation et dans leurs détails par M. le comte de Chesnel; son dictionnaire s'applique aux armées et aux marines de tous les pays et de tous les temps. C'est dire que l'histoire, l'archéologie et la curiosité même y tiennent une place importante et que, par certains côtés, ce livre s'adresse aux artistes, aux curieux et aux érudits, par les renseignements et les indications précises qu'il leur fournit.

A. D.



BIBLIOGRAPHIE

DES OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

PENDANT LE SECOND SEMESTRE DE L'ANNÉE 1864[1]

I. — HISTOIRE.

Esthétique.

Praxitèle, Essai sur l'histoire de l'art et du génie grecs depuis l'époque de Périclès jusqu'à celle d'Alexandre, par M. Émile Gebhart, membre de l'École française d'Athènes. Paris, Tandou, 1864 ; in-8 de 306 pages.

Raphaël et l'antiquité, par F. A. Gruyer. Paris. Ve J. Renouard, 1864; 2 vol. in-8. Prix : 15 fr.

Voir la *Chronique des Arts,* 10 septembre, page 240.

Études sur l'histoire de l'art, par L. Vitet, de l'Académie française. 1re et 2e série. Antiquité. Moyen âge. — 3e et 4e série. La peinture en Italie, en France et aux Pays-Bas. — Art divers. — Musique religieuse, musique dramatique. Paris, Michel Lévy, 1864; 4 vol. in-18. Prix : 12 francs.

Études sur les beaux-arts en France et en Italie, par le vicomte Henri Delaborde, conservateur du département des estampes à la Bibliothèque impériale. Tomes I et II. Paris, ve J. Renouard, 1864; 2 vol. in-8. Prix : 15 fr.

La *Gazette des Beaux-Arts* consacrera un article spécial à ces deux importants volumes dont il a déjà été parlé dans la *Chronique des Arts,* 10 septembre, page 240.

Scritti d'arte di Tiberio Roberti. Bassano, 1864; in-12 di pagine 152. It.-Lire 1,50.

Recherches sur l'art à Douai aux XIVe, XVe et XVIe siècles, et sur la vie et l'œuvre de Jean Bellegambe, auteur du rétable d'Anchin, par M. A. Asselin et M. l'abbé Dehaisnes, membres de la Société d'agriculture, sciences et arts de Douai. Paris, Impr. imp., 1864; in-8 de 22 pages.

Manuel de l'histoire de la peinture. Écoles allemande, flamande et hollandaise, par C. F. F. Waagen, directeur de la galerie royale de tableaux à Berlin. Traduction par MM. Hymans et J. Petit. Avec un grand nombre d'illustrations. Bruxelles, Muquardt. Paris, ve J. Renouard, 1864; 3 vol. in-8.

Le spiritualisme dans l'art, par Charles Lévêque, professeur de philosophie au collége de France. Paris, Germer-Baillière, 1864; in-18 de XXIV et 184 pages. Prix : 2 fr. 50.

Bibliothèque de philosophie contemporaine.

Un cheval de Phidias, causeries athéniennes, par Victor Cherbuliez. 2me édition. Paris, Lévy, 1864; in-18 de 346 pages, avec une photographie. Prix : 3 fr.

Bibliothèque contemporaine. La première édition, Paris et Genève, Cherbuliez, 1860; in-8 de 321 pages, avec une photographie, a paru sous le titre de : *A propos d'un cheval.*

Du dessin dans l'industrie, dans les beaux-arts, à propos de l'exposition industrielle

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts,* tomes IV, VI, VIII, X, XI, XII, XIII, XIV et XV.

de 1863, et des concours des élèves, par Ch. L. Duval, peintre. Meaux, Cochet; Paris, Lacroix, 1864; in-12 de 91 pages. Prix : 1 fr.

Lectures publiques et expositions permanentes. — La question des œuvres inédites (beaux-arts, sciences et lettres), par Pierre Mazerolle. Paris, Sartorius, 1864; in-12 de 72 pages. Prix : 1 fr. 25.

Intervention de l'État dans l'enseignement des Beaux-Arts, par M. Viollet-le-Duc. Paris, Morel, 1864 ; in-8 de 64 pages. Prix : 1 fr.

Ministère de la Maison de l'Empereur et des Beaux-Arts. Programme des conditions d'admission à l'École impériale et spéciale des Beaux-Arts. Paris, J. Delalain, 1864 ; in-12 de 12 pages. Prix : 20 c.

Annuaire de l'association des artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et dessinateurs. 20e année. Paris, 1864; in-8 de 100 pages.

II. — OUVRAGES DIDACTIQUES.

Dessin. — Perspective. Architecture, etc.

De l'étude du dessin de la figure dans ses rapports avec l'industrie lyonnaise, par Joseph Guichard, professeur. Lyon, Vingtrinier, 1864; in-4° de 16 pages.

Essai sur l'enseignement du dessin appliqué surtout à l'industrie. Metz, Blanc, 1864; in-8 de 38 pages.

Signé : A Migette.

Cours théorique et pratique de dessin linéaire contenant....., par A. Le Béalle.... Paris, Delalain, 1864; 3 vol. in-4°, avec 59 planches. Prix : 6 fr.

Traité du dessin linéaire et premiers éléments de la composition, suivis d'une Étude sur le clair-obscur, par Ch. Ginoux, professeur de travaux graphiques. Toulon, l'auteur, 1864 ; in-8 de 119 pages.

Histoire de la perspective ancienne et moderne, contenant l'analyse d'un très-grand nombre d'ouvrages sur la perspective et la description des procédés divers qu'on y trouve; par M. Poudra, officier supérieur d'état-major en retraite. Paris, Corréard, 1864 ; in-8 de 590 pages, avec 12 planches.

Cet ouvrage fait suite au *Cours de perspective professé à l'École d'État-major.*

Traité de la stabilité des constructions, par M. le docteur Hermann Scheffler, conseiller des travaux publics du duché de Brunswick. Ouvrage traduit de l'allemand et annoté par V. Fournié, ingénieur des ponts-et-chaussées. 1re partie. Théorie des voûtes et des murs de soutènement. Paris, Dunod, 1864; in-8 de XI et 375 pages, avec un atlas. Prix : 9 fr.

Souvenirs de voyage et causeries d'un collectionneur, ou Guide artistique pour l'Allemagne, par M. Auguste Demmin. Paris, ve J. Renouard, 1864; in-18 de VIII et 507 pages. Prix : 7 fr. 50.

Beaux-Arts. Peinture nouvelle. Procédé Borromée. Inaltérabilité complète des couleurs, toiles et panneaux, couleurs à bases broyées à l'huile et pouvant être matées ou vernies, fresques sur pierre et sur toile; aucun changement dans la pratique ordinaire de la peinture. Paris, Ed. Pradel, 1864; in-8 de 35 pages.

Le Pastel simplifié et perfectionné, par Goupil, artiste professeur. 2e édition. Le Mans, Beauvais; Paris, Desloges, 1864; in-8 de 64 pages. Prix : 1 fr.

Manuel d'archéologie pratique, par l'abbé Th. Pierret. Reims, Dubois; Paris, Didron, 1854; in-8 de XVI et 534 pages.

Manuels-Roret. Nouveau manuel complet du porcelainier, faïencier, potier de terre, comprenant la fabrication des grès cérames, des pipes, des boutons en porcelaine, des diverses porcelaines tendres, et contenant les procédés pratiques de ces fabrications, etc., par MM. D. Magnier, ingénieur civil. Ouvrage entièrement neuf, orné de 10 planches gravées sur acier. Paris, Roret, 1864; 2 vol. in-18. Prix : 5 fr.

III. — ARCHITECTURE.

Histoire et caractères de l'architecture en France, depuis l'époque druidique jusqu'à nos jours, par Léon Château. Paris, Morel, 1864; in-18 de XXXV et 624 pages. Prix : 7 fr. 50.

Anciens monuments de l'Europe; châteaux, demeures féodales, forteresses, citadelles, ruines historiques, églises, basiliques, monastères et autres monuments religieux, par une société d'archéologues. Paris, Renault et Cie, 1864; in-8 de 320 pages avec 90 gravures. Prix : 6 fr.

Recueil d'établissements et d'édifices dépendant du département de la guerre, ou d'autres services publics. 1re livraison. Paris,

Dumaine, 1864; in-4° de 52 pages avec 14 planches in-f°.

Hints on village architecture by Henry Weaver. London, Spon, 1864; in-f°. Prix : 10 s. 6 d.

Le XIXe siècle finira-t-il par avoir un style d'architecture qui lui soit propre? Solution pratique par la théorie harmonique des proportions et par un concours universel sur la composition des premiers éléments architectoniques; par M. Aug. Du Peyrat, ancien ingénieur à l'île Bourbon. Caen, Hardel; Paris, Derache, 1864; in-8 de 174 pages.

Première causerie d'histoire et d'esthétique. Ce que peut raconter une grille de fer. De l'influence des femmes sur l'architecture au XVIIIe siècle, par M. César Daly, architecte. Paris, Claye, 1864; in-8 de 40 pages.

Voir la *Chronique des Arts,* 10 septembre, page 240.

Monographie du théâtre antique d'Arles, par Louis Jacquemin. Tome II. Arles, Dumas et Deyre, 1864; in-8 de 413 pages.

Monographie arlésienne. — Paraît être la réimpression du tome II de l'ouvrage publié sous le même titre en 1845, à Arles, chez D. Garcin.

Notice sur l'ancienne commune de Belleville annexée à Paris, et sur sa nouvelle église en style du XIIIe siècle, par M. M. Troche. Paris, Juteau, 1864; in-12 de x et 98 pages.

L'église de la Sainte-Trinité (ancienne abbaye-aux-Dames) et l'église Saint-Étienne (ancienne abbaye-aux-Hommes) à Caen, par Ruprich Robert, architecte du gouvernement. Caen, Leblanc-Hardel, 1864; in-8 de 101 pages, avec 2 planches. Prix : 2 fr.

Notice sur Château-Renard (Loiret) et ses châteaux, par M. Petit, juge de paix du canton de Château-Renard. Orléans, Herluison, 1864; in-8 de 132 pages avec 10 gravures.

Le château de Falaise (Calvados). Rapport à Son Exc. le maréchal Vaillant, ministre de la Maison de l'Empereur et des Beaux-Arts, par M. Ruprich Robert, architecte du gouvernement. Paris, Claye, 1864; in-8 de 30 pages.

Étude des dimensions de la Maison carrée de Nîmes au triple point de vue de l'archéogie, de l'architecture et de la métrologie, par M. Aurès, ingénieur en chef des ponts et chaussées. 1re partie. Dimensions du plan. Nîmes, Clavel-Ballivet, 1864; in-4° de 44 pages avec 2 planches.

Extrait des *Mémoires de l'Académie du Gard,* 1863.

Notice sur la Chapelle de Saint-Gabriel, près Tarascon, par M. Henri Révoil, architecte du gouvernement. Lille, Clavel-Ballivet, 1864; in-8 de 12 pages.

Extrait des *Mémoires de l'Académie du Gard,* 1863.

Portail occidental de la cathédrale de Senlis, essai descriptif lu au comité archéologique de Senlis, par R. de Maricourt. Senlis, Duriez, 1864; in-8 de 33 pages.

L'église de Waldbourg, par l'abbé A. Straub, professeur. Strasbourg, ve Berger-Levrault; 1864, in-8 de 11 pages, avec figure.

Extrait du *Bulletin de la Société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace.*

L'école centrale d'architecture, par Émile Trélat, architecte. Paris, A. Morel, 1864; in-8 de 31 pages.

Iconographie de l'Opéra, par Didron aîné. Paris, V. Didron, 1864; in-8 de 56 pages. Prix : 2 fr. 75.

Voir dans la *Chronique des Arts,* 20 septembre, page 248, un article de M. A. Darcel sur cet opuscule.

Conférence nocturne entre la ville de Bordeaux, Montaigne et Montesquieu, sur la place des Quinconces, à Bordeaux, au sujet de l'érection du Musée et de la Bibliothèque, par Henri Schlosiez. Bordeaux, Lavertujon, 1864, in-8 de 45 pages.

Tracé et paysage des jardins, par le comte Raoul de Croy. Poitiers, Oudin, 1864; in-18 de VIII et 91 pages.

Tiré à 50 exemplaires.

Annuaire de l'architecte pour l'année 1864, publié par Adolphe Lance, architecte du gouvernement. 1re année. Paris, Morel, 1864; in-8, de VII et 196 pages, avec portrait et fac-simile. Prix : 3 fr. 50.

Voir dans la *Gazette des Beaux-Arts,* tome XVII, page 388, un article de M. E. G. sur cet annuaire.

IV. — SCULPTURE.

Histoire de la sculpture avant Phidias, par M. Beulé, membre de l'Institut. Paris, Dumont, 1864; grand in-8 de 125 pages, avec 30 figures dans le texte. Prix : 10 fr.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts.*

Le Laocoon et la statuaire grecque, par M. Riobé, ancien magistrat. Paris, Divry, 1864; in-8 de 77 pages.

Extrait du journal *le Monde*.

Notice sur deux statues nouvellement découvertes à Athènes, près de l'Hagia Trias, par M. A. Salinas. Paris, Didier, Franck, 1864; in-8 de 12 pages avec une planche.

Extrait de la *Revue archéologique*.

Le Christ au tombeau, composition sculpturale attribuée à Michel Colombe et récemment restaurée à Amboise, par Ernest Razy. Paris, Claye, 1864; in-8 de 16 pages.

Extrait de *la France*, 6 janvier 1864.

Le cimetière monumental de Rouen. Histoire, description, règlements. Mémorial complet des défunts et notices sur les personnages célèbres dont il contient les restes, par J. Rivage. Ouvrage orné d'un plan du cimetière, ainsi que de huit belles photographies, par J. Bréard. 1re et 2e livraison. Rouen, Cagniard, 1864; grand in-8 de 72 pages avec 2 photographies.

L'ouvrage complet formera 10 livraisons qui paraîtront tous les quinze jours. Prix de l'ouvrage entier, 10 fr.

Esquisse d'une méthode applicable à l'art de la sculpture, par A. Ottin, statuaire. Paris, Dubuisson, 1864; in-8 de 48 pages.

Extrait de la *Presse scientifique des Deux-Mondes*, 1864.

Mémoire à S. Exc. M. le ministre d'État sur la chalcoglyphie ou la sculpture en cuivre, par M. Rédarez Saint-Rémy. Montpellier, Gelly, 1864; in-8 de 16 pages.

V. — PEINTURE.

Musées. — Expositions.

Gl'Intonachi dipinti del Museo nazionale di Napoli, descritti ed illustrati da Giulio Minervini. Napoli, A. Detken, 1864; in-8.

Notice sur les tableaux exécutés d'après la composition de Raphaël dite *la Bénédiction*. Tours, Ladevèze, 1864; in-8 de 10 pages, avec un *fac-simile*.

Procès artistique au XVIe siècle. *Le jugement dernier*, tableau du Musée de Gand. Notice par Edmond de Busscher, archiviste de la ville de Gand, membre de l'Académie de Belgique. Bruxelles, Hayez, 1864; in-8 de 51 pages, avec 1 planche. Prix : 1 fr. 50.

Notice sur un tableau de Van Dyck, appartenant aux hospices de Lille, par M. Aimé Houzé de l'Aulnois, avocat. Lille, Danel; 1864, in-8 de 11 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société impériale des Sciences*, etc., de Lille.

Le mot d'une énigme sur toile, ou le tableau allégorique, par M. J. Lapaume, professeur à la Faculté des lettres de Grenoble. Paris, Impr. imp., 1864, in-8 de 10 pages.

Les Musées archéologiques d'Allemagne. Premier rapport à M. le ministre de l'intérieur, par Th. Juste, conservateur du Musée royal d'antiquités, d'armures et d'artillerie. Bruxelles, 1864; in-8 de 35 pages.

Catalogue descriptif et historique du Musée royal de Belgique (Bruxelles), précédé d'une notice historique sur sa formation et sur ses accroissements, par Édouard Fétis, membre de la commission administrative du Musée. Bruxelles, ve F. Van Buggenhoudt, 1864; in-8 de XVIII et 443 pages. Prix : 1 fr.

Revue des Musées d'Espagne, catalogue raisonné des peintures et sculptures exposées dans les galeries publiques et particulières et dans les églises; précédé d'un Examen sommaire des monuments les plus remarquables, par A. Lavice. Paris, ve J. Renouard, 1864; in-18 de VIII et 316 pages. Prix : 4 fr.

Musée de la Renaissance. Série B. Notice des bois sculptés, terres cuites, marbres, albâtres, grès, miniatures peintes, miniatures en cire et objets divers, par A. Sauzay, conservateur-adjoint du Musée des souverains. Paris, 1864; in-12 de 180 pages. Prix : 1 fr. 50.

Musée d'Autun. Peintures. Autun, Dejussieu, 1864; in-12 de 24 pages. Prix : 50 c.

Catalogue du Musée de peinture et de sculpture donné par M. Achille Jubinal à la ville de Bagnères-de-Bigorre. Paris, Dupont; Bagnères, Dossun, 1864; in-18 de VII et 77 pages.

Fragments de peintures du XVIe siècle, placés en juillet 1863 au Musée de Douai. Nicaise Ladam, chroniqueur du XVIe siècle, par M. Auguste Cahier. Douai, Crépin, 1864; in-8 de 20 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société impériale d'agriculture*, etc., séant à Douai. Tome VII, 2e série.

Notice des tableaux composant le Musée du Mans, précédée d'une notice historique par M. C. Dugasseau, conservateur du Musée. Le Mans, Monnoyer frères, 1864; in-18 de 84 pages. Prix : 60 c.

Catalogue raisonné des tableaux du Musée de Toulouse, par George. Toulouse, Viguier, 1864; in-8 de xx et 295 pages. Prix : 1 fr.

Notice sur les collections dont se compose le Musée de Troyes, fondé et dirigé par la Société académique du département de l'Aube. Troyes, 1864; in-12 de LXV et 270 pages. Prix : 1 fr. 50.

Galerie de MM. Péreire, par W. Bürger. Paris, à la *Gazette des Beaux-Arts*, 1864; gr. in-8 de 45 pages, avec 5 gravures sur acier et 8 gravures sur bois.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, tome XVI, pages 193 et 297.

Exposition des arts industriels au Palais de l'Industrie. Rapport sur les écoles de dessin, par M. H. Tresca. Paris, Lacroix, 1864; in-8 de 24 pages.

Extrait des *Annales du Conservatoire des Arts et Métiers*.

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au Palais des Champs-Élysées, le 1er mai 1864. Paris, 1864; in-12 de CIV et 614 pages. Prix : 1 fr. 50.

Récompenses décernées à la suite de l'exposition de 1863, pages VII-XXII; règlement, pages XXII-XXIX; liste alphabétique des artistes récompensés au 1er janvier 1863, pages XXX-XCIV. — Peintures, nos 1-1995; dessins, aquarelles, miniatures, émaux, nos 1996-2487; sculpture, nos 2488-2789; architecture, nos 2790-2833; gravure, nos 2834-3034; lithographie, nos 3035-3085; ouvrages exécutés dans les monuments publics depuis l'Exposition de 1863, pages 537-547; ouvrages non admis au concours des récompenses, nos 3087-3473. Le no 3086 a été appliqué à la photographie de deux figures de M. Ottin pour le Grand-Hôtel de Marseille.

Salon de 1864, par Edmond About. Paris, Hachette, 1864; in-18 de 309 pages. Prix : 3 fr. 50.

A paru dans le *Petit Journal*.

La *Chronique des Arts* a donné une bibliographie très-complète des articles sur le Salon de 1864 qui ont paru dans les journaux.

Exposition des Beaux-Arts. Salon de 1864, par Louis Auvray, statuaire. Paris, A. Lévy fils, 1864; in-8 de 120 pages.

Salon de 1864. 27 pages d'arrêt!!! par Georges Barral. 2e édition. Paris, Dubuisson, 1864; in-8 de 40 pages.

Extrait de la *Presse scientifique des Deux-Mondes*, 1864.

Beaux-Arts. Les artistes normands au Salon de 1864, par Alfred Darcel. Rouen, Brière et fils, 1864; in-12 de 48 pages.

Voir la *Chronique des Arts*, 10 septembre, p. 240.

Le Salon de 1864, par Maxime Du Camp. Paris, Claye, 1864; in-8 de 36 pages.

Extrait de la *Revue des Deux Mondes*, 1er juin 1864.

Quelques paroles inutiles sur le Salon de 1864, par Ch. Gueulette. Paris, Castel, 1864; in-8 de 33 pages. Prix : 50 c.

Le Salon de 1864, impressions de M. de La Palisse, par Georges Seigneur, avocat. Paris, Dentu, 1864; in-8 de 32 pages.

La stéréochromie, peinture monumentale, par le docteur J. N. Fuchs, de Munich; traduite de l'allemand, par Léon Dalmagne, avec le concours de ses amis G., S., G. et W. Exposition des Beaux-Arts. Salon de 1864. Paris, Lacroix, 1864; in-8 de 71 pages. Prix : 2 fr.

Exposition des œuvres d'Eugène Delacroix. Catalogue. Paris, Claye, 1864; in-8 de 69 pages.

303 numéros, en y comprenant un supplément.

Voir à la division : BIOGRAPHIE.

Exposition artistique d'Évreux, par Paul Baudry. Rouen, Cagniard, 1864; in-8 de 80 pages.

Extrait de la *Revue de Normandie* du 30 juillet 1864.

L'art en province. Train de plaisir à travers l'exposition artistique de Limoges. Peinture, sculpture, céramique, par Frédéric Des Granges. Mai 1864. Limoges, et Paris, Didier, 1864; in-8 de 176 pages.

Salon des beaux-arts de Périgueux, par Paul Erny. Périgueux, Bounet, 1864; in-8 de 68 pages.

Exposition des beaux-arts du concours régional de 1864 à Périgueux. Peinture, revue poétique, par M. Périgourdin. Périgueux, Rastoul, 1864; in-8 de 8 pages.

Compte rendu de l'exposition artistique et archéologique de Rennes, en juin 1863, fait à la Société d'archéologie du département d'Ille-et-Vilaine, par M. Aussant, directeur de l'École de médecine, et M. André, conseiller à la cour impériale. Rennes, Catel, 1864; in-8 de 83 pages.

Les dessins de J. Natalis, par Jules Corblet, chanoine honoraire. Amiens et Paris, Putois-Cretté, 1864; in-8 de 16 pages.

Extrait de la *Revue de l'Art chrétien*.

VI. — GRAVURE.

Iconographie des vertus à Rome, par X. Barbier de Montault, chanoine de la basilique d'Anagni. Arras et Paris, Putois-Cretté, 1864; in-8 de 110 pages.

Extrait de la *Revue de l'Art chrétien*.

Les neuf preux, gravure sur bois du commencement du xve siècle, fragments de l'hôtel de ville de Metz. Pau, Vignancour, 1864; in-8 de 58 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société d'archéologie et d'histoire de la Moselle.*

Promenades historiques dans le pays de Henri IV (Album de la jeunesse du roi de Navarre), publié d'après les notes, dessins et manuscrits de M. A. G. Houbigant, par M. E. M. François Saint-Mars. Pau, Vignancour, 1864; in-f° de IX et 43 pages, avec 15 planches.

Titre rouge et noir; tiré à 100 exemplaires numérotés.

Galerie de portraits des hommes illustres du département de la Corrèze, accompagnés de biographies; par M. Albert, peintre, professeur de dessin. Limoges, l'auteur, 1864; in-4 de 36 pages, avec 8 portraits.

VII. — ARCHÉOLOGIE.

Antiquité. — Moyen Age.
Renaissance. — Temps modernes.
Monographies provinciales.
Céramique — Mobilier. — Tapisserie.
Costumes. — Livres, etc.

Rapport adressé à Son Exc. le ministre de l'instruction publique sur la mission accomplie en Égypte, par le vicomte E. de Rougé, de l'Académie des inscriptions et belles-lettres. Paris, Panckoucke, 1864; in-8 de 25 pages.

Extrait du *Moniteur*, 30 mai 1864.

The Alabaster Sarcophagus of Oimenepthah I, king of Egypt, by Samuel Sharpe. Drawn by J. Bonomi. London, Longman, 1864; in-4. Cloth, 15 s.

Les derniers travaux d'archéologie grecque et romaine en France et à l'étranger, par Gaston Boissier. Paris, Claye, 1864; in-8 de 39 pages.

Extrait de la *Revue des Deux Mondes*, 1er mai 1864.

L'Étrurie et les Étrusques, ou Dix ans de fouilles dans les maremmes toscanes, par A. Noël des Vergers, correspondant de l'Institut. Paris, F. Didot, 1864; 2 vol. in-8 de 783 pages et 1 vol. in-f° de VIII et 60 pages, avec 40 planches. Prix : 100 fr.

Notice sur un sarcophage en marbre blanc du Musée d'Autun, par J. G. Bulliot. Autun, Dejussieu, 1864; in-8 de 31 pages.

Extrait des *Annales de la Société éduenne.*

Le temple d'Auguste et la nationalité gauloise. Examen des dernières publications de M. A. Bernard, par Anatole de Barthélemy. Paris, P. Dupont, 1864; in-8 de 13 pages.

Voir *Gazette des Beaux-Arts,* tome XVI, p. 573.

Le Temple d'Auguste et la nationalité gauloise, par M. A. Bernard; compte rendu par M. L. Vitet. Paris, Impr. impér., 1864; in-4 de 13 pages.

Extrait du *Journal des Savants,* juillet 1864.

Détermination de l'emplacement du Forum Voconii, d'après les données de M. Osmin Truc, maire de la commune des Arcs (Var), par M. Rossignol, conservateur adjoint des Musées impériaux. Paris, P. Dupont, 1864 ; in-8 de 16 pages.

Note et considérations archéologiques sur les bronzes gaulois découverts aux environs de Questembert, par le docteur G. de Closmadeuc. Vannes, Galles, 1864; in-8 de 23 pages.

Notice sur une découverte d'objets romains faite à Saint-Acheul-lès-Amiens en 1861, par M. J. Garnier. Amiens, Lemer, 1864; in-8 de 18 pages avec planches.

Extrait des *Mémoires de la Société des antiquaires de Picardie.*

Les ruines gallo-romaines de Champlieu (Oise), par MM. Merlette et Haurion. Paris, 1864; gr. in-8 de 19 pages à deux colonnes.

Extrait de l'*Encyclopédie des Écoles.* — Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, tome VI, page 378, et tome VIII, page 379.

Découverte du cimetière gallo-romain de l'ancien vicus d'Ancy, par Stanislas Prioux. Paris, P. Dupont, 1864; in-8 de 11 pages.

Découverte d'un hypocauste gallo-romain à Saint-Aubin-sur-Gaillon (Eure), par Th. Homberg. Rouen, Cogniard, 1864; in-8 de 16 pages.

Nouvelles fosses gallo-romaines de Troussepoil (Vendée), par l'abbé Ferd. Baudry, curé du Bernard. Nantes, Guéraud, 1864; in-8 de 7 pages avec une planche.

Extrait du *Bulletin de la Société archéologique de Nantes.*

Iconographie du dragon, par Mme F. d'Ayzac. Arras et Paris, Putois-Cretté, 1864; gr. in-8 de 75 pages.

Extrait de la *Revue de l'Art chrétien.*

Description archéologique des saintes Chapelles de l'Auvergne. Extrait d'une statistique monumentale inédite, par P. D. L. Clermont-Ferrand, Thibaud, 1864; in-8 de 24 pages.

Notice sur les auteurs de l'ancien jubé de l'église de Saint-Jean-Baptiste, à Bourbourg, par le chevalier Léon de Burbure. Lille, Lefebvre-Ducrocq, 1864; in-8 de 15 pages.

Extrait du *Bulletin du comité flamand de France*, tome III.

Répertoire archéologique du département de la Charente, par M. F. Marvaud. Angoulême, Nadaud, 1864; in-8 de 148 pages.

Tiré à 50 exemplaires. Extrait du *Bulletin de la Société archéologique de la Charente*, 2e, 3e et 4e trimestre de 1862.

Herbitzheim, étude, par Jules Thilloy. Strasbourg, ve Berger-Levrault, 1864; in-8 de 31 pages, avec une carte.

Extrait du *Bulletin de la Société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace*

Notice historique et archéologique sur la Maison-Dieu et les Mathurins de Lisieux, par M. Charles Vasseur. Caen, Hardel, 1864; in-8° de 83 pages avec une planche.

Extrait du *Bulletin monumental*, publié à Caen par M. de Caumont.

Les vieux châteaux du Lyonnais, étude historique et archéologique, par A. Vachez, avocat. Ire livraison, Pizey et Vaudragon. Lyon, Brun, 1864; in-8° de 39 pages avec un plan.

Notice descriptive de l'église de Montfort-l'Amaury et de ses vitraux. Versailles, Beau, Montfort-l'Amaury, Lévêque, 1864; in-8° de 16 pages. Prix : 50 c.

Histoire archéologique et descriptive de Notre-Dame de Paris, par M. H. Fisquet. Versailles et Paris; Repos, 1864; in-8° de LVI pages.

Description historique et artistique de l'ancien hôtel de ville et du *Gros horloge* à Rouen, par M. E. de La Quérière. Paris, Impr. imp., 1864; in-8° de 9 pages.

Description archéologique de Notre-Dame de Reims, par M. l'abbé V. Tourneur. Reims, Brissart-Binet, 1864; in-16 de 60 pages avec une planche.

Congrès archéologique de France. Trentième session. Séances générales tenues à Rodez, à Albi et au Mans en 1863, par la Société française d'archéologie pour la conservation des monuments historiques. Caen, Hardel; Paris, Derache; 1864; in-8° de LXVIII et 616 pages.

Notices sur quelques découvertes archéologiques dans les cantons de Saar-Union et de Druligen (arrondissement de Saverne), par M. le colonel de Morlet. Strasbourg, ve Berger-Levrault, 1864; in-8° de 8 pages avec 2 planches.

Extrait du *Bulletin de la Société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace.*

Excursions archéologiques à Saint-Éloi de Nassandres, par Menneval, Serquigny, etc., par M. de Toulmon, membre de la Société française d'archéologie. Caen, Hardel, 1864; in-8° de 31 pages.

Extrait du *Bulletin monumental*, publié par M. de Caumont.

Statistique archéologique du département du Nord, arrondissement de Valenciennes. Lille, Danel, 1864; in-8° de 108 pages, avec une carte.

Extrait du *Bulletin archéologique de la commission historique du département du Nord*, tome VIII.

Histoire des arts industriels au Moyen Age et à l'époque de la Renaissance, par Jules Labarte. Tomes I et II. Paris, A. Morel, 1864; 2 vol. in-8°, avec 70 gravures en bois dans le texte et deux volumes in-4° de 150 planches, dont 112 imprimées en couleurs, 24 en lithographies teintées sur papier de Chine et 2 gravées sur cuivre, avec texte explicatif en regard. Il reste à paraître 2 volumes de texte. Prix de l'ouvrage complet: 360 francs.

100 exemplaires numérotés ont été tirés in-4°; prix : 500 fr. La *Gazette des Beaux-Arts* consacrera un travail spécial à cet important ouvrage, dont M. A. Darcel a déjà parlé dans la *Chronique des Arts*, 20 septembre, page 248.

Éros et Hélène. Vase peint à ornements dorés, par M. Eugène M. O. Dognée. Paris, Didier, 1864; in-8° de 8 pages.

Extrait de la *Revue archéologique*.

L'art de terre chez les Poitevins, suivi d'une étude sur l'ancienneté de la fabrication du verre en Poitou, par Benjamin Fillon. Fontenay-le-Comte, Robuchon; Niort, Clouzot, 1864; in-4° de XIII et 222 pages, avec 7 planches gravées par M. O. de Rochebrune.

Titre rouge et noir. Quelques exemplaires sur papier vergé.

Notice lue à l'Académie de Clermont-Ferrand sur les estampilles ou noms de potiers observés sur les vases gallo-romains découverts en Auvergne, par J. B. Bouillet, directeur du musée de Clermont-Ferrand. 2e édition. Clermont-Ferrand, Thibaud, 1864; in-8° de 15 pages.

Documents de quelques faïenceries du sud-ouest de la France, par Amédée Tarbou-

riech, archiviste de la ville d'Auch. Paris, Aubry, 1864; in-12 de 24 pages.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*.

Notice sur les faïences anciennes de Sinceny, lue au Comité archéologique de Noyon, par le docteur Auguste Wamon. Noyon, Andrieux; Paris, Aubry, 1864; in-8 de 16 pages.

Notice sur plusieurs inscriptions de Lyon et sur quelques noms de céramistes, par A. Allmer. Vienne, impr. de Savigné, 1864; in-8° de 39 pages.

Collection céramique du Musée des antiquités de Rouen. Faïences, par Paul Baudry. Rouen, Lapierre, 1864; in-8° de 19 pages.

Extrait du *Nouvelliste de Rouen* des 5, 6 et 7 octobre 1864.

Simple exposé de l'industrie céramique du canton de Salernes, dans le Var; sur la liaison d'intérêt de cette industrie et la consommation du midi de la France, etc., par M. Renoux. Aix, Makaire, 1864; in-8° de 28 pages.

Vetri ornati di figure in oro, trovati nei cimiteri cristiani di Roma. Raccolti e spiegati, con appendice di una Dissertazione intorno ai segni di Cristianesimo sulle monete di Costantino, Licinio e loro figli Cesari, da Raffaele Garucci. Edizione seconda, notabilmente accresciuta. Roma, tipogr. dell belle arti, 1864; in-4° di 40 fogli com una tavola in rame ed un'atlante in fol. di 42 tavole in rame.

Description des vitraux de l'église d'Agnières (canton de Poix), par l'abbé A. Normand. Amiens, Lemet, 1864; in-8° de 16 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société des antiquaires de Picardie*, tome XIX.

Observation critiques sur le trésor de Conques et sur la Description qu'en a donnée M. Darcel, par M. F. de Lasteyrie. Paris, Lahure, 1864; in-8° de 23 pages.

Extrait du tome XXVIII des *Mémoires de la Société des antiquaires*. — 25 exemplaires, qui n'ont pas été mis en vente, ont été tirés dans le même format que l'ouvrage de M. Darcel.

Le trésor de la cathédrale de Troyes, par M. Le Brun Dalbanne, membre de la Société d'agriculture, etc., de l'Aube. Paris, Impr. imp., 1864; in-8° de 43 pages, avec 5 planches.

Rapport sur un autel portatif de la cathédrale de Metz, lu à la Société d'archéologie et d'histoire de la Moselle, par M. A. Ballevoye. Metz, Rousseau-Pallez, 1864; in-8° de 8 pages, avec une figure.

Extrait du *Bulletin de la Société d'archéologie et d'histoire de la Moselle*.

Mémoire sur les décorations des Chapitres de Lorraine, par Aug. Digot; dessins par Alex. Geny. Nancy, Viener, 1864; in-8° de 41 pages, avec 4 planches.

Extrait des *Mémoires de la Société d'archéologie lorraine*.

Notice historique sur les manufactures impériales de tapisseries des Gobelins et de tapis de la Savonnerie, précédée du Catalogue des tapisseries qui y sont exposées. Paris, à la Manufacture impériale des Gobelins, 1864; in-8° de 88 pages.

Les anciens costumes de l'empire ottoman depuis l'origine de la monarchie jusqu'à la réforme du sultan Mahmoud, recueillis par S. Exc. le Muchir Arif-Pacha. Tome I. Paris, Lainé et Havard, 1864; in-f° de 47 pages, avec 74 planches imprimées en couleur par Lemercier. Prix : 80 fr.

L'art de la reliure en France aux derniers siècles, par Edouard Fournier. Paris, Gay, 1864; in-12 de 250 pages. Prix : 5 fr.

Tiré à 300 exemplaires sur papier vergé. Seconde édition, très-augmentée, du travail qui a paru dans la *Gazette des Beaux-Arts*.

VIII. — NUMISMATIQUE.

Sigillographie.

History of Jewish coinage, and of Money of the Old and New Testament, by Frederic W. Madden. With 254 woodcuts and a plate of alphabets, by F. W. Fairholt. London, Quaritch, 1864; royal 8°, pp. 360. Cloth, 25 s.

Étude de numismatique bretonne, par J. Aussant. Rennes, Catel et Cie, 1864; in-8 de 12 pages, avec une planche.

Description de différentes monnaies trouvées en Lorraine, par J. Chautard. Nancy, Ve Raybois, 1864; in-8 de 18 pages.

Extrait des *Mémoires de l'Académie de Stanislas*. 1863.

Histoire de l'Atelier monétaire de Saint-Jean-d'Angély, par R. F. Rondier, juge honoraire. Saint-Jean-d'Angély, Lemarié, 1864; in-8 de 31 pages.

Extrait du *Bulletin annuel de la Société historique et scientifique de Saint-Jean-d'Angély*.

Essai pour servir à l'histoire des monnaies de Soissons et de ses comtes, par M. le docteur Voillemier, président du comité archéologique de Senlis (Oise). Amiens, Lemer aîné, 1864; in-8 de 64 pages avec 5 planches.

Extrait du tome IX des *Mémoires de la Société des antiquaires de Picardie*.

Aperçu sigillographique des archives départementales de la Somme, par M. de Boyer de Sainte-Suzanne. Amiens, Lemer, 1864; in-8 de 27 pages avec une planche.

IX. — BIOGRAPHIES D'ARTISTES.

Les Princes de l'art, architectes, sculpteurs, peintres, graveurs, musiciens, poëtes, orateurs, par Mme Céline Fallet. Rouen, Mégard et Cie, 1864; in-8 de 376 pages avec gravures.

Bibliothèque morale de la Jeunesse.

Les architectes et les sculpteurs les plus célèbres : Ervin de Steinbach, Pierre de Montereau, Giotto, Michel-Ange, Goujon, Mansart, Canova, etc. 3e édition. Lille et Paris, Lefort, 1864; in-12 de 130 pages avec gravures.

Les Peintres célèbres, par F. Valentin. 11e édition. Tours, Mame, 1864; in-12 de 288 pages, avec gravures.

Bibliothèque de la Jeunesse chrétienne.

A. Andresen. Der deutsche peintre-graveur oder die deutschen Maler und Kupferstecher nach ihrem Leben und ihren Werken. 1te Band. Leipzig, 1864; grand in-8. Prix : 3 thr.

Recherches... sur la vie et l'œuvre de Jean Bellegambe...

Voir à la Division : Histoire : *Recherches sur l'Art à Douai...*

Michel Angelo Buonarroti, pittore, scultore ed architetto. — Le rime cavate dagli autografi e publicate da Cesare Guasti accademico della Crusca. Firenze, Le Monnier, 1864; in-4° de CXXXV et 365 pages. Prix : lire it. 25.

H. Grimm. Leben Michel Angelo. Hanovre, 1864; grand in-8. Prix : 5 thr.

Memorie di Antonio Canova, pubblicate per cura di Alessandro d'Este, con note e documenti. Firenze, Le Monnier, 1864; in-12 de XII et 472 pagine. Lire it. 4.

L'Art au XVIIIe siècle. Chardin, étude contenant 4 dessins à l'eau-forte, par Edmond et Jules de Goncourt. Lyon, Perrin; Paris, Dentu, 1864; in-4° de 41 pages avec 4 planches. Prix : 5 fr.

Tiré à 200 exemplaires. Les planches sont effacées après le tirage. — Ont déjà paru : les Saint-Aubin; Watteau; Prudhon; Boucher; Greuze.

Recherches sur les Cossard, peintres à Troyes, par J.-P. Finot, Troyen. Troyes, Caffé, 1864; in-8 de 15 pages, avec portrait.

Papier vergé.

Un peintre sur le trône, ou le Réalisme triomphant, par J. Germain Picard. Paris, 1864; in-18 de XII et 181 pages. Prix : 2 fr.

Notice biographique sur P. L. Cyflé, de Bruges en Flandre, sculpteur du roi de Pologne, duc de Lorraine, à Lunéville, par Alexandre Joly, architecte. Nancy, Lepage, 1864; in-8 de 22 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société d'Archéologie lorraine.*

David d'Angers, poëme couronné par l'Académie des Jeux floraux, par M. Julien Daillière, bibliothécaire à la Sorbonne. Toulouse, Rouget et Delahaut, 1864; in-8 de 20 pages.

Eugène Delacroix, l'homme et l'artiste, ses amis et ses critiques, par Amédée Cantaloube. Liste des tableaux de l'Exposition du boulevard, portrait à l'eau-forte, par M. Schutzenberger. Paris, Dentu, 1864; in-18 de 106 pages avec une gravure. Prix : 2 fr.

Eugène Delacroix à l'exposition du boulevard des Italiens, par Henry de la Madelène. Paris, Lainé et Havard, 1864; grand in-8 de 32 pages avec 16 planches. Prix : 2 fr.

Voir dans la *Chronique des Arts,* 10 octobre, page 256, une note de M. Ph. Burty.

Hippolyte Flandrin esquissé par J. B. Poncet, son élève. Avec portrait et lettres inédites. Paris, Martin-Beaupré, 1864; in-8 de 72 pages.

Voir dans ce volume de la *Gazette des Beaux-Arts,* pages 105 et 243, les deux articles de M. Saglio sur H. Flandrin.

Hippolyte Flandrin, par Édouard-Gabriel Rey, professeur de belles-lettres. Paris, Repos, 1864; in-8 de 15 pages.

Extrait de la *Revue de Musique sacrée.* Juin 1864.

Hippolyte Flandrin et ses œuvres, par M. l'abbé de Saint-Pulgent, de la Société des missionnaires des Chartreux. Lyon, Vingtrinier, 1864; in-8 de 24 pages.

Extrait de la *Revue du Lyonnais.*

Jehan Foucquet, peintre français de l'école de Tours (1452). Histoire de sa vie et appréciation de ses œuvres, par MM. le comte Auguste de Bastard, comte Léon de Laborde, comte Horace de Viel-Castel, Vallet de Viriville, Paulin Paris, F. Denis, marquis de Chennevières, Waagen, A. de Montaiglon, N. Brentano, Henri Martin, Laurent Pichat, Ch. Louandre, comte Raczinski, etc., etc., etc. Paris. Curmer, 1864; grand in-8. Prix : 5 fr.

Autobiography of James Gallier, architect. Paris, Brière, 1864; in-8 de 154 pages.

Quelques notes sur Jean Goujon, architecte et sculpteur français du XVIe siècle, par Jules Gailhabaud. Paris, Pillet aîné, 1864; in-8 de 63 pages.

Tiré à 50 exemplaires. — Extrait de l'*Art dans ses diverses branches*.

Notice sur Jehan le Maçon, fondeur chartrain, par Ad. Lecoq, chartrain. Chartres, Garnier, 1864; in-8 de 16 pages.

Tiré à 40 exemplaires.

Notice populaire sur Bernard Palissy, suivie d'un Aperçu de ses écrits et de ses santonismes, ou locutions saintongeaises; item, d'une Complainte sur sa vie, par P. Jonain. La Rochelle, Siret; Paris, Chamerot, 1864; in-16 de 48 pages.

Les Oubliés. II. Bernard Palissy, par M. Louis Audiat. Saintes, Fontanier, 1864; in-12 de XXI et 358 pages avec un portrait. Prix: 3 fr.

Maître Brenard Parici. Dialogue entre deux habitants de la Chapelle-des-Pots à l'occasion de l'érection par la ville de Saintes d'une statue à Bernard Palissy, par E. Giraudias. Saintes, Hus, 1864; in-8 de 14 pages. Prix : 60 cent.

En vers.

X. — PHOTOGRAPHIE.

Chimie photographique, contenant..., par MM. Barreswil et Davanne. 4e édition, revue, augmentée et ornée de figures dans le texte. Paris, Gauthier-Villars, 1864; in-8 de XX et 580 pages. Prix : 8 fr. 50 cent.

La *Gazette des Beaux-Arts* a annoncé les éditions précédentes.

Chimie pratique du photographe, par Ferdinand Thomas. Paris, Leider, 1864; in-8 de 16 pages. Prix : 60 cent.

Le préparateur-photographe, ou Traité de chimie à l'usage des photographes et des fabricants de produits photographiques, par le docteur T. L. Phipson, membre des Sociétés chimiques de Londres et de Paris. Paris, Leider, 1864; in-12 de VII et 287 pages. Prix : 4 fr.

Recherches théoriques et pratiques sur la formation des épreuves photographiques positives, par MM. Davanne et Girard. Mémoire présenté à l'Académie des sciences et à la Société française de photographie. Paris, Gauthier-Villars, 1864; in-8 de VI et 152 pages.

La photographie en Amérique, ou Traité complet de photographie pratique par les procédés américains..., par A. Liébert, ex-officier de marine. Paris, Leiber, 1864; in-8 de XII et 422 pages, avec des figures sur bois, intercalées dans le texte.

Manual practico de fotografia, conteniendo..., por D. Angel Diaz Pinés, pintor de historia. Segunda edicion, Madrid, Moya y Plaza, 1864; grand in-8 de XVI et 254 pages.

Le passé, le présent et l'avenir de la photographie, manuel pratique de photographie, par M. Alophe, photographe. 2e édition. Paris, l'auteur, 1864; in-8 de 47 pages. Prix : 1 fr.

La clef de la photographie. Ouvrage entièrement pratique..., par A. N. B. Paris, Ninet-Braudely, 1864; in-8 de 56 pages. Prix : 1 fr. 25 cent.

Photographie perfectionnée. Procédés nouveaux, par l'abbé Arrouis. Poitiers, Dupré, 1864; in-12 de 71 pages. Prix : 1 fr. 20 c.

Nouveaux appareils photographiques de M. Bertsch pour l'agrandissement et le stéréoscope. Paris, Giraud, 1864; in-8 de 12 pages.

Extrait *des Mondes*.

XI. — PÉRIODIQUES NOUVEAUX

PARUS DANS LE SEMESTRE.

L'École de dessin, journal des jeunes artistes et des amateurs, publiant tous les mois les modèles élémentaires et nouveaux pour tous les genres de dessin, etc. 1re année, n° 1, 25 juillet 1864. Paris, rue Suger, 3, 1864; in-4° de 2 pages à 2 colonnes.

Paraît le 25 de chaque mois par livraison de 6 planches de modèles variés avec 2 pages de texte. — Un an, 18 fr.

Le Mérite au XIXe siècle, revue contemporaine de la musique, des arts, belles-lettres et théâtres, paraissant le samedi, avec un portrait de célébrité sur papier de Chine. 1re année, n° 1, 4 juin 1864. Paris, rue Richer, 45, 1864; grand in-4° de 6 pages à 3 colonnes.

Un an, 25 francs; 6 mois, 14 francs.

PAUL CHÉRON.



TABLE DES MATIÈRES

JUILLET, AOUT, SEPTEMBRE, OCTOBRE, NOVEMBRE, DÉCEMBRE 1864

SIXIÈME ANNÉE. — TOME DIX-SEPTIÈME

TEXTE

1er JUILLET. — PREMIÈRE LIVRAISON.

1er AOUT. — DEUXIEME LIVRAISON.

1er SEPTEMBRE. — TROISIÈME LIVRAISON.

1er OCTOBRE. — QUATRIÈME LIVRAISON.

1er NOVEMBRE. — CINQUIÈME LIVRAISON.

1er DÉCEMBRE. — SIXIÈME LIVRAISON.

GRAVURES

1er JUILLET. — PREMIÈRE LIVRAISON.

1er AOUT. — DEUXIÈME LIVRAISON.

1er SEPTEMBRE. — TROISIÈME LIVRAISON.

1er OCTOBRE. — QUATRIÈME LIVRAISON.

1er NOVEMBRE. — CINQUIÈME LIVRAISON.

1er DÉCEMBRE. — SIXIÈME LIVRAISON.

FIN DU TOME DIX-SEPTIÈME.

Le Directeur : ÉMILE GALICHON.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT.